

ANDREW MARTINDALE

GOTIKOS MENAS

Skiriu Džeinei (Jane)

Daugeliui šios knygos minčių pagrindą padėjo pokalbiai ir diskusijos su kolegomis, buvusiais ir dabartiniais. Autorius dėkingas kolegoms, o ypač p. Christopheriui Hohleriui ir dr. Peteriui Kidsonui.



Šventieji. Šanmolio (*Champmol*) kartūzų vienuolyno netoli Dižono (*Dijon*) altorinio paveikslo fragmentas. 1391–1399 m.

ANDREW MARTINDALE

GOTIKOS MENAS



R. PAKNIO LEIDYKLA



Knyga išleista
Atviros Lietuvos fondui
parėmus

Vertėja
ONA DAUKŠIENĖ

Redaktorius
PETRAS KIMBRYS

Versta iš:
Andrew Martindale. *Gothic Art.* 1996 – Thames and Hudson Ltd, London

ISBN 9986-830-37-0
Spausdinta Singapūre

Turinys



1 Šv. Liudvikas. Paryžiaus Penkiolikos dvidešimtinių koplyčios (*Quinze-Vingts*) portalo statula

Pratarmė

Pasak tradicijos, gotika prasidėjo abato Sugerio mecenatystės dėka. Šv. Dionizo (*St Denis*) vienuolyne šalia Paryžiaus Sugerio vadovavimo metais (1122–1151) pradėta perstatinėti abatijos bažnyčia. Šio statinio dekoro ir architektūros bruožai nulėmė svarbią ir įtakingą jo vietą Prancūzijos meno raidoje. Būtent ši įtaka už kilmės vietos ribų ir bus nagrinėjama knygos pirmoje dalyje. Europos meno istorijoje tai buvo vienas didžiųjų pereinamųjų laikotarpių, netolygiai ir netvarkingai vykusių aktyvių ieškojimų metas. Tačiau maždaug iki 1250 m. Europos menas pasikeitė, ir pasirodė gotikos požymių.

Vartojant žodį „gotika" reikia būti apdairiam. Ieškoti „gotikos ypatumų" nuo pat pradžios kliudo termino miglotumas ir neapibrėžtumas. Kaip puikiai žinoma, menui taikyti jis pradėtas XVI–XVII a., menkinančia prasme apibūdinant apskritai ikirenesansinį neitališkos tradicijos meną. Tas žodis niekada neturėjo tikslios aprašomosios reikšmės, kadangi jį „nukaldino" žmonės, nesirūpinę tikslumu. Iš tiesų jis reiškė „barbariška". XVIII a., prasidėjus vadinamajam gotikos atgimimo sąjūdžiui, jis neteko įžeidžiamos prasmės ir imtas taikyti apibūdinant visą Viduramžių meną iki pat italų Renesanso laikų. Vėliau, XIX a. pradžioje, atrėžta didelė atkarpa, ir jai prilipdyta „romaninio" arba „normaninio" meno etiketė. Taip „gotikiniu" pradėta vadinti meną, kurtą tarp romaninio laikotarpio ir Renesanso.

Šis laikotarpis iš tiesų tęsėsi mažiausiai du šimtus metų, ir tuo laiku Europos menas patyrė tiek daug dėsningų permainų, jog vargu ar galima teigti už viso to vyksmo slypint vien gotiką. Įdėmiau

pažvelgti į šias permainas kliudo vienas svarbus trūkumas. Norint kruopščiau paaiškinti meno pokyčius, beveik neišvengiamai tenka aptarti menininkų *tikslą*. Meninės kūrybos procesą gana sunku apžvelgti net tada, kai nestinga dokumentinių patvirtinimų. Tačiau Viduramžių studijose beveik visiškai nėra dokumentinių liudijimų, kuriuose tuometinius kūrinius aiškintų bent jau susidomėję žiūrovai, ką jau kalbėti apie pačius menininkus. Renesanso rašytojai – galbūt klysdami, o gal ir ne – tarėsi žiną, kas yra menas ir ko siekė menininkai, o išsilavinę žmonės laikė savo pareiga domėtis šiais dalykais. Atrodo, kad Viduramžių dailininkais taip nesidomėta, tad meno istorikas dėl to neteko labai svarbaus ir iliustratyvaus informacijos šaltinio. Beveik nėra jokių amžininkų atsiliepimų apie jų aplinkos meno kūrinius.

Tas ypatumas taip perskiria rašinius apie Viduramžių meno istoriją ir apie meno istoriją po Viduramžių, kad nusipelno šiokio tokio paaiškinimo. Maždaug keturis šimtus metų visoje Vakarų Europos kultūroje aukštintas menas ir menininkas. Galima pamanyti, jog toks požiūris buvo nuolatinis ir nekintamas, tačiau Viduramžiams jis visiškai svetimas. Beveik nekyla abejonių, kad progai pasitaikius žmonės sumaniai remdavo meno sritis. Tačiau nėra jokių ženklų, kad pastovesnis domėjimasis menu ir menininkais nebūtų buvęs išimtis. Gal dėl to, kad per akademines studijas būdavo įdiegiamos tam tikros išankstinės nuostatos, anaiptol neskatinusios šitokio domėjimosi.

Mokyklų poveikis ypač buvo juntamas dviem atžvilgiais. Pirmiausia būta išankstinio nusistatymo prieš bet kokį su rankų darbu susijusį užsiėmimą – prieš vadinamuosius mechaninius menus, kuriems, be abejo, priskirta tapyba, skulptūra bei statyba. Tokį nusistatymą galima kildinti iš Aristotelio, tačiau jis įėjo į krikščionių Bažnyčios mokymą, kontempliaciją vertinusį labiau už veiksmą, mąstymą – labiau už atlikimą ir, sekant Kristaus pavyzdžiu, Mariją labiau už Mortą. Nei amatininkai, nei jų dirbiniai, nei kokios svarbios savybės, kurių jie galėjo turėti, nebuvo rimtai vertinti.

Čia pereinama prie antros svarbios scholastinio mąstymo gijos, kliudžiusios mąstyti apie meną ir bandyti jį suvokti. Buvo mokoma, jog daiktai vertingi tiek, kiek padeda atskleisti kokį nors amžinojo gyvenimo ir Dievo esmės aspektą. Šio požiūrio ištakos taip pat glūdi antikiniame pasaulyje, ypač Platono, vėliau – neoplatonikų raštuose. Šių autorių manymu, aukščiausias žmogaus tikslas – stengtis pažinti amžinajame gyvenime slypinčią tiesą. Toks požiūris giliai paveikė krikščionišką mąstymą, ir krikščionių filosofai pradėjo mokyti, jog regimasis pasaulis nusipelno dėmesio tiek, kiek jame atsispindi ir atsiskleidžia Dievybė. Šitaip savaime atsirado skirtumas tarp materijos ir joje atskleistos prasmės. Kaip rašė IX a. scholastas Jonas Škotas Eriugena, „medžio gabalą ar akmenį mes suvokiame tik tada, kai jame pamatome Dievą". Nesunku rasti ir ankstesnių, ir vėlesnių tokio mąstymo pavyzdžių, ir akivaizdu, kad toks požiūris atmetė bet kokią meno stiliaus sampratą. Meno svarbą lėmė tai, *ką* jis vaizdavo, o ne tai, *kaip* to pasiekdavo.

Prasilenktume su tiesa manydami, jog visi mokyti žmonės laikėsi tokio požiūrį į meną vien dėl to, kad jis buvo rekomenduojamas, ir atmetė bet kokią kitą nuomonę. Jau vien iš to, kad jį pašiepdavo krikščionių autoriai, visiškai pamatuotai galima spėti, jog būta ir kur kas paprastesnių nuomonių apie meną. Antai Šv. Augustinas buvo griežtas tiems, kurie išpažino instinktyvų gėrėjimąsi muzika, ir sakė, kad šitai juos darą panašius į paukščius. Tikrąjį supratimą galėjai pasiekti tiktai pažindamas intervalus bei sąskambius ir įžvelgdamas juose visatos dieviškosios darnos atspindį. Jau minėtasis Jonas Škotas aiškino, kad smerktinas toks požiūris į daiktą, kokį šiandien pavadintume „kolekcininko žvilgsniu", kadangi beveik visuomet jis skatinąs godumą ir šykštumą. Tokia bendra nuomonė arba išankstinis nusistatymas nekliudė žmonėms mėgautis menu ir rinktis labiau patinkamus kūrinius. Tačiau neleido rašyti apie pasirinkimą ir trukdė vystytis išsamaus meno aiškinimo tradicijai.

Taigi įžengiame į meno istorijos laikotarpį, iš kurio atimtos dvi svarbių liudijimų grupės. Beveik nieko nežinoma apie tai, kokį įspūdį

menas Viduramžiais darė žmonėms. Neišliko aprašymų, kaip reaguodavo vienuolyno kapitula, pamačiusi tris skirtingus naujosios vienuolyno bažnyčios projektus. Turbūt panašiai, kaip koks dabartinis komitetas, tačiau nieko tikra nėra žinoma. Antras trūkumas dar svarbesnis, nes liečia konkrečius menininkus bei kūrinius. Beveik nėra biografinės medžiagos. Pavyzdžiui, apie vieną didžiausių XII a. Anglijos architektų Vilhelmą Sansietį nerašė joks biografas. Nėra jokių to meto liudijimų apie jo ugdymą ar ankstyvąjį gyvenimo tarpsnį: kur gimė, kur keliavo, ką dar, be Kenterberio katedros, pastatė ir taip toliau. Tą pat galima pasakyti apie daugybę kitų Viduramžių menininkų, nors, kaip žinoma, dažnai neišliko nė jų vardų. Tai reiškia, kad didžiuma Viduramžių meno istorijos virsta gerokai nuasmenintu tyrinėjimu. Istorikas priverstas tyrinėti „mokyklas“ ir priskiria joms apytikres iš pažiūros giminingo stiliaus paminklų grupes. Tai, be abejo, neišvengiama nesėkmė, dar labiau apgailėtina dėl to, kad ji, viena vertus, verčia aiškinti meno kūrinius kaip neva „nepalytėtus žmogaus rankos“ ar veikiau „žmogiškųjų silpnybių“, antra vertus, skatina sentimentalias paistaliones apie Viduramžių menininkų anonimiškumą, geriausiu atveju galinčias pritikti romantinei beletristikai. Galiausiai tai baigiasi klaidinančiais postringavimais apie „gotikos meno reikšmę“, apie kurią nelabai ką galima sužinoti iš išlikusių rašytinių liudijimų.

Vis dėlto šiek tiek liudijimų apie požiūrį į meną nuotrupų galima rasti. Viduramžių užsakovai suvokė meną praktiškai ir aiškiai. Nuo XIII a. vidurio pasitaiko išlikusių sutarčių, kuriose išsamiai apibūdinamas darbas, taikytas kaip pavyzdys užsakomajam kūriniui. Pavyzdys suvoktas kaip atskaitos taškas tiek grožio, tiek dydžio požiūriu. Tai savo ruožtu perša mintį, kad Viduramžių globėjai, kaip ir buvo galima tikėtis, žinojo, kas jiems patinka, ir rūpinosi, kad jų reikalavimai būtų įvykdyti. XVI a. teoretikas ir architektas Albertis (*Alberti*) surašė tokį patarimą architektams: „Pagaliau patariu jums nepasiduoti besaikiam garbės troškimui ir nebandyti neapdairiai siekti kažko visiškai naujo ar neįprasto... Atminkite, ... kaip šykščiai ir nenoro-

mis žmonės eikvos savo pinigus jūsų fantazijoms įgyvendinti". Šis patarimas turbūt puikiausiai tiktų bet kuriam istorijos tarpsniui, neišskiriant Viduramžių, bei visoms meno formoms.

Potraukis apžiūrinėti įžymybes nėra naujas reiškinys – ko gero, jis gyvavo visada. Žemiausioje pakopoje jis menui retai kada bent kiek pasitarnauja. Tačiau grindžiamas išprusimu Viduramžiais jis padėjo plisti idėjoms bei daiktams. Plačias galimybes atverdavo piligrimų kelionės bei diplomatinės misijos, iš kurių žmonės grįždavo apsirūpinę ir idėjomis, ir suvenyrais. Žinoma, labiausiai lankoma visais laikais buvo Roma, ir yra daug Viduramžių vadovų apie apžiūrėtinas įžymybes. Žinome, kad abatas Sugeris pavydžiai dairėsi į marmurines Diokleciano termų kolonas, tačiau galiausiai pasitenkino Romos bazilikų imitacija, pritaikęs Šv. Dionizo bažnyčios vakariniame fasade truputį mozaikos. Vinčesterio vyskupas Henrikas iš Blua lankydamasis Romoje prisipirko antikinių statulų ir pasiuntė jas namo, į Vinčesterį. Vestminsterio abatas, 1269 m. grįždamas iš Romos rūmų, parsigabeno žmonių ir medžiagų mozaikinėms marmuro grindims naujojoje Vestminsterio bažnyčioje pakloti Romos pavyzdžiu.

Nedaug žinoma, kaip rengtasi priimti įžymybių apžiūrinėtojus. Tačiau turbūt verta pažymėti, kad Kenterberio Kristaus bažnyčiai sudarytose vienuolių konstitucijose (XI a. trečias ketvirtis) numatytos specialios sąlygos lankytojams, norintiems pamatyti vienuolyno patalpas. Pareiga jas aprodyti patikėta vienuoliui, atsakingam už svečių priėmimą. Greičiausiai visi bent kiek prabangesni ar didesni vienuolynai tokį pasirengimą manė esant reikalingą.

Kaip aukščiau pastebėta, Europos gotikinis stilius ėmė reikštis apie 1250 m. Kad neįsiveltume, kaip atsitinka, į termino „gotikinis" aiškinimus, iš pat pradžių būtina nusakyti požiūrį, kuriuo bus vadovaujamasi šioje knygoje. „Gotikiniu menu" čia pirmiausia laikomas architektūros ir dailės stilius, plėtotas Il de Franse (*Île-de-France*) ir Šiaurės Prancūzijoje 1140–1240 m. Aptarus gana ilgą šio regiono meno plėtros laikotarpį, toliau pasakojama, kaip kiti Prancūzijos regionai bei kitos šalys aplink Prancūziją pamažu ėmė pripažinti šį

meną ir pradėjo noriai jį mėgdžioti. Šiame pasakojime svarbiausi Liudviko IX (1226–1270) karaliavimo metai. Iki jo laikų daugelyje šalių Prancūzijos įtaka, arba, anot minėtojo apibrėžimo, gotikinio meno stiliaus įtaka, gana paini. Klausimas, kas yra arba kas nėra gotika, nelengvas. Šios knygos pirmame skyriuje aptartas tasai augimo laikotarpis. Mėginama apžvelgti, kas vyko Prancūzijos šiaurėje ir aplink Paryžių, o paskui tenykštį meną palyginti su kitų šalių menu, kad būtų matyti, kiek jose pasireiškė gotikos idėjos.

Padėtis trumpai nuskaidrėjo 1240–1350 m. laikotarpiu, kurį apima antras skyrius. Karaliaujant Liudvikui IX, ir Prancūzijos periferijoje, ir už jos staiga susižavėta Šiaurės Prancūzijos meninėmis idėjomis. Tai ypač ryšku architektūroje, bet būdinga visiems menams. Nuo tada Paryžius tapo svarbiu Europos madų ir meno centru.

Trečias skyrius skirtas šios savotiškos meno istorijos kortų kaladės „juokdariui“ – Italijos menui. Atrodo, kad italai priešinosi pripažintai Prancūzijos gotikai, kurios pavidalas išryškėjo apie 1240 m. Italų menininkams tikrai darė įspūdį pavienės prancūzų meno detalės. Tačiau joks italas nė nebandė statyti spindulinio stiliaus katedros ar iškalti portalo pagal prancūzišką pavyzdį; iki pat XIV a. nematyti ženklų, kad kas nors būtų mėgdžiojęs dailųjį stilių, būdingą Liudviko IX dvaro aplinkai. Toks priešinimasis savotiškai žavi, tačiau neleidžia ieškoti gotikos Italijos mene tuo pat metu kaip Vokietijoje ar Anglijoje.

Paskutiniame skyriuje aptartas laikotarpis apie 1350–1400 m. visoje Europoje, įskaitant ir Italiją. Pasirodo, tuo metu vis intensyviau keistasi šiapus ir anapus Alpių gyvavusiomis idėjomis, tad toks skirstymas turi pagrindą. Be abejo, Paryžiaus dailininkai vis geriau ir geriau pažino Italijos meną. Nelauktas šio laikotarpio reiškinys – kaip keistokos mišrios kultūros centras staiga iškilusi Praha, per gana trumpą laiką tapusi imperijos centru ir imperatoriškojo dvaro sostu.

Paprastai manoma, jog meno istorikas lyg ir privaląs savo objektą aiškinti kaip tiriamojo amžiaus padarą. Menas gali būti dvasios atspindys, tačiau labai sunku paaiškinti, kaip amžiaus dvasia nulemia

tame amžiuje sukurto meno pobūdį. Visada dar lieka abejonės šešėlis, verčiantis manyti, kad istorijoje nieko nėra neišvengiama, kol tai iš tiesų neįvyksta. Bandymas aiškinti meno formas istoriko požiūriu – gerokai abejotinos vertės užsiėmimas. Žinoma, gana lengva šiame vyksme kai ką pakeisti ir pasitelkti meną istorijai nušviesti. Kiekvienas svarbesnis meno kūrinys išreiškia kokius nors jį sukūrusių žmonių ir visuomenės bruožus. Nieko nuostabaus, jei didelėje vienuolyno bažnyčioje įžvelgsime vienuolyno galios atspindį. Paryžiaus šv. Dionizo abatijos bažnyčios rytinis galas daug gali papasakoti apie jo statytoją abatą Sugerį, lygiai kaip Fontenė (*Fontenay*) abatijos bažnyčios paprastumas iliustruoja bendrus teiginius apie šv. Bernardo ir ankstyvųjų cistersų asketizmą. Panašiai ir išlikusių Viduramžių laikų Romos bazilikų ištaigingos puošmenos sudaro tinkamą foną samprotavimams apie XIII a. popiežiaus dvarą. Tiesą sakant, menas tada buvo ir dabar yra tas fonas, kuriame vyko svarbūs įvykiai ir kuriame vis dar galima juos įsivaizduoti.

Bet ar iš to, kas išliko, galima susekti, kodėl būtent tas individas būtent toje visuomenėje sukūrė būtent tą meno formą? Tai vestų į painias spėliones, skatintų ieškoti sąsajų tarp nuolat besimainančių formų ir nepaliaujamos idėjų kaitos. Kita vertus, gana aišku, kaip idėjos veikia meno *turinį*. Emile'is Male'is savo knygą apie XIII a. meną pradėjo teiginiu: „Viduramžių menas – tai raštas". Kiekvienas didelis ir sudėtingas meno ansamblis pateikia kokių nors darbo su knyga pavyzdžių – tai tinka ir pasaulietiniam, ir bažnytiniam menui. Beveik tikra, kad katedros portalas buvo kuriamas pagal mokyto žmogaus sudarytą programą – galbūt kanoną, – ir jo prasmė paprastai turėjo būti suvokiama pagal kokį nors gerai žinomą tekstą. Tokiu būdu menas galėjo išreikšti kai kuriuos amžininkų mąstysenos bruožus, o jo turinį lėmė istorinė aplinka.

Be to, meną daugiausia lemia ekonominės sąlygos. Žaliavų ir darbo jėgos tenka įsigyti ir jas apmokėti, tad brangus menas (o geras menas paprastai kainuoja brangiai) atsiranda tose vietose, kur pakanka pinigų. Akivaizdžiausiai tai liudija architektūra – bene bran-

giausia meninės kūrybos rūšis. Dideli statiniai kilo ten, kur klestėjo prekyba. O tai reiškia, kad Viduramžiais kone kiekviename amžiuje reikšmingiausia Europos statybinė veikla *telkėsi* palei liniją, žemėlapyje nutįsusią nuo Bolonijos iki Londono ir tik nežymiai nukrypstančią, kad užgriebtų Reino slėnį. Tai buvo pagrindinis Europos prekybos „koridorius", o kad pinigų netrūko, liudija svarbių pastatų gausa.

Tokia tiesioginė priklausomybė išaiškėja kalbant apie šaltinius, iš kurių semtasi pinigų bažnyčioms statyti. Žinoma, beveik visada statant katedrą prisidėdavo vyskupas. Dalį lėšų statybai iš gaunamų įplaukų galėjo skirti valdančioji kapitula. Tačiau didžiuma lėšų tiesiogiai priklausė nuo daugybės pinigais pertekusių žmonių. Prekiauta indulgencijomis, prašinėta dovanų mainais už nuolatines maldas aukotojų intencijomis. Bažnyčiose rinktos aukos iš piligrimų, o relikvijos vežiotos po apylinkes ar dar toliau. Steigtos vietinės brolijos rinkti lėšoms, o aiškiai matomoje vietoje nuolat stovėdavo dėžė, kad žmonės mestų į ją aukas. Visų šių priemonių veiksmingumas priklausė nuo to, kiek jos palengvindavo prieiti prie pinigų. Relikvijų vežiojimas po apylinkes, apgyventas vien nuskurdusių valstiečių, ne kažin kiek galėjo patarnauti bažnyčių statyboms, net jei ir būtų padėjęs valstiečiams.

Knygos pirmame skyriuje aptariamu laikotarpiu pakito pastatų pobūdis. Dauguma didžiųjų pastatų buvo *katedros.* Išskyrus kai kurias akivaizdžias išimtis (viena jų – Šv. Dionizo abatija Paryžiuje), vienuolyno bažnyčios svarba menko. Tai reiškia ne kokį nors vienuolynų nuosmukį, o galbūt tai, kad iki 1200 m. didesni vienuolynai jau buvo pasistatę bažnyčias, kurios juos tenkino. Priešingai, didžiuma miestų neatrodė patenkinti savo svarbiausiais bažnytiniais pastatais ir buvo pasirengę daug mokėti, kad tik vyskupas ir kapitula imtųsi juos keisti. 1140–1250 m. atsirado galimybė statyti tokias aukštas ir didžiules bažnyčias, kokių nebūta nuo pat Romos imperijos žlugimo. Šiuos sumanymus skatinusią varomąją jėgą, matyt, stiprino ir piliečių didžiavimasis savo miestu.

Tuo laikotarpiu menui labai reikšminga buvo ir dar viena aplinkybė, būtent universitetų augimas bei didėjanti mokslo priemonių paklausa. Šis neskubrus XII–XIII a. vykęs procesas didino tekstų paklausą, o ją tenkinti ėmėsi raštininkų dirbtuvės, veikusios nepriklausomai nuo vienuolynų skriptorijų. Išaušo knygų komercinės gamybos era. Žinoma, meninis meistriškumas čia nebuvo privalomas. Sunku nustatyti, kada iliuminacija pirmąsyk tapo pasauliečių profesionalų amatu. XV a. Italijoje vis dar gyvavo iškilūs vienuolynų skriptorijai. Tačiau jau XII a. prasidėjo permainos.



2 Lano (*Laon*) katedros vidaus rytinis vaizdas. Pradėta statyti apie 1165 m.

Pereinamasis amžius (1140–1240)

ARCHITEKTŪRA

Pereinamasis laikotarpis prasideda raidai įpusėjus. Architektai jau taikė tokias architektūrines priemones, kaip nerviūrinis skliautas ar smailioji arka. Atviri arkbutanai vis dar nebuvo įsigalėję, tačiau jau buvo žinomas pats arkbutano principas, ir tokias atramas slėpta po galerijų stogais. Šio laikotarpio istorija pasakoja apie tai, kaip pamažu buvo suvoktos šių priemonių galimybės ir kaip lavėjo meistriškumas.

Abatas Sugeris ėmėsi perstatinėti Šv. Dionizo (*St Denis*) abatijos bažnyčią apie 1137 m. Dėl įvairių priežasčių, nesusijusių su architektūra, jis negalėjo laikytis įprastinės statybų tvarkos – pradėti nuo rytinio galo ir judėti vakarinio link. Vietoj to jis pradėjo darbą pristatydamas prie Karolingų laikų pastato masyvų vakarinį bloką, kurį ketinta vainikuoti dviem bokštais. Po to, 1140 m., prie senosios bažnyčios rytinės dalies jis pradėjo pristatinėti naują chorą, turėjusį užimti Karolingų laikų apsidės vietą. Šis priestatas neišliko sveikas iki mūsų dienų, kadangi vėliau apsidės vidaus dalys nuo arkados iki skliauto buvo perdirbtos. Tačiau išliko deambulatorijus ir koplyčios [*il. 4*]. Bendras planas buvo tradicinis, tačiau Šv. Dionizo bažnyčia savita tuo, kad architektas nepadarė pertvarų tarp koplyčių, ir, tiesą sakant, ne visiškai aišku, ar tai koplyčių eilė, ar antras apėjimas aplink apsidę. Kad ir kokios būtų viso to liturginės reikšmės, erdvi salė su kolonomis ir su virpuliuojančia vitražais siena daro pritrenkiantį įspūdį [*il. 3*]. Minimaliai atribojus koplyčias, išorės siena atsivėrė ir lyg tapo aptakesnė. Kiti architektai netruko nusi-

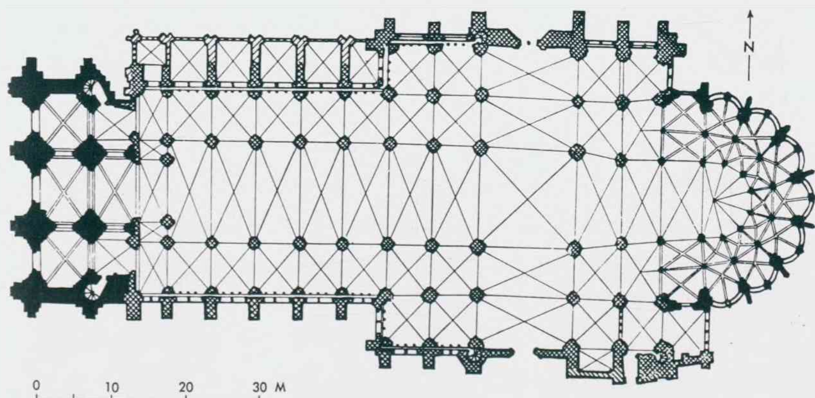
kopijuoti ir net tiek išplėtoti šį principą, kad visiškai pašalindavo koplyčių išsikišimus (pavyzdžiui, tai būdinga Paryžiaus Dievo Motinos (*Notre Dame*), Lano (*Laon*), Manto (*Mantes*) Dievo Motinos katedrų ir sugriautosios Araso (*Arras*) katedros pirminiams planams).

Šv. Dionizo abatijos architektas buvo ne tik genialus menininkas. Kad galėtų sėkmingai įkūnyti savo idėjas, jis turėjo turėti ypatingų techninių sugebėjimų. Bandymas padidinti rytinio galo erdvę, dalinai pašalinant pertvaras tarp koplyčių, galėjo visiškai sužlugti, jei skliautas būtų buvęs uždengtas netaisyklingai ar nevykusiai. Jis pats parengė pagrindo planą, kurį sudarė daugybė skirtingo pločio arkų. Visos šios arkos turėjo būti iškeltos į maždaug vienodą aukštį, kad jų viršūnės atsidurtų numatytame taške. Architekto laimėjimas iš tiesų didžiulis, kadangi visi raktų akmenys yra maždaug viename aukštyje, suderinti tarpusavyje ir su pagrindinėmis spindulinėmis apsidės ašimis.

Tokio pobūdžio eksperimentas anuo laiku turėjo atrodyti *tour de force* ir nustatė naujus reikalavimus techninei meistrystei. Tačiau, išskyrus konkrečias jau paminėtas išimtis, planas, nustatęs tuos reikalavimus, nebuvo itin populiarus. Tiesioginių Šv. Dionizo abatijos bažnyčios kopijų nėra, tačiau gana įdomi atmaina yra Pontuazo šv. Maklovijaus (*St Maclou*) bažnyčia. Apskritai galbūt paaiškėjo, jog nepatogu, kai nelieka pertvarų tarp gretimų koplyčių. Tačiau išorinės apsidės sienos, banguojančios vidun ir išorėn, sumanymas buvo sėkmingai plėtotas ir kai kuriose kitose bažnyčiose.

Neišliko abato Sugerio apsidės vidaus pjūvis, tad neaišku, su kuriomis iš išlikusių didžiųjų bažnyčių būtų galima ją palyginti. Pastarosios tarpusavyje gerokai skiriasi. XII a. menas plėtojosi vietinių tradicijų pagrindu ir iki pat XIII a. neišryškėjo nieko panašaus į bendrą idėją apie tai, kaip turėtų atrodyti didelė bažnyčia. Šiaurės ir Šiaurės rytų Prancūzijai buvo būdingas tiesiogiai iš romaninio patyrimo perimtas horizontalus dalijimas keliaaukštėmis arkinėmis galerijomis. Tokioms šventovėms ypač būdinga erdvi empora. Aukšta empora architektui ne tik padėjo paaukštinti bažnyčią, bet ir leido pridengti šiam aukščiui paremti reikalingus kontraforsus.

3 Paryžiaus šv. Dionizo abatijos (*St Denis*) deambulatorijus. 1140–1144 m. Stulpai aplink didįjį altorių perstatyti jau po Sugerio mirties

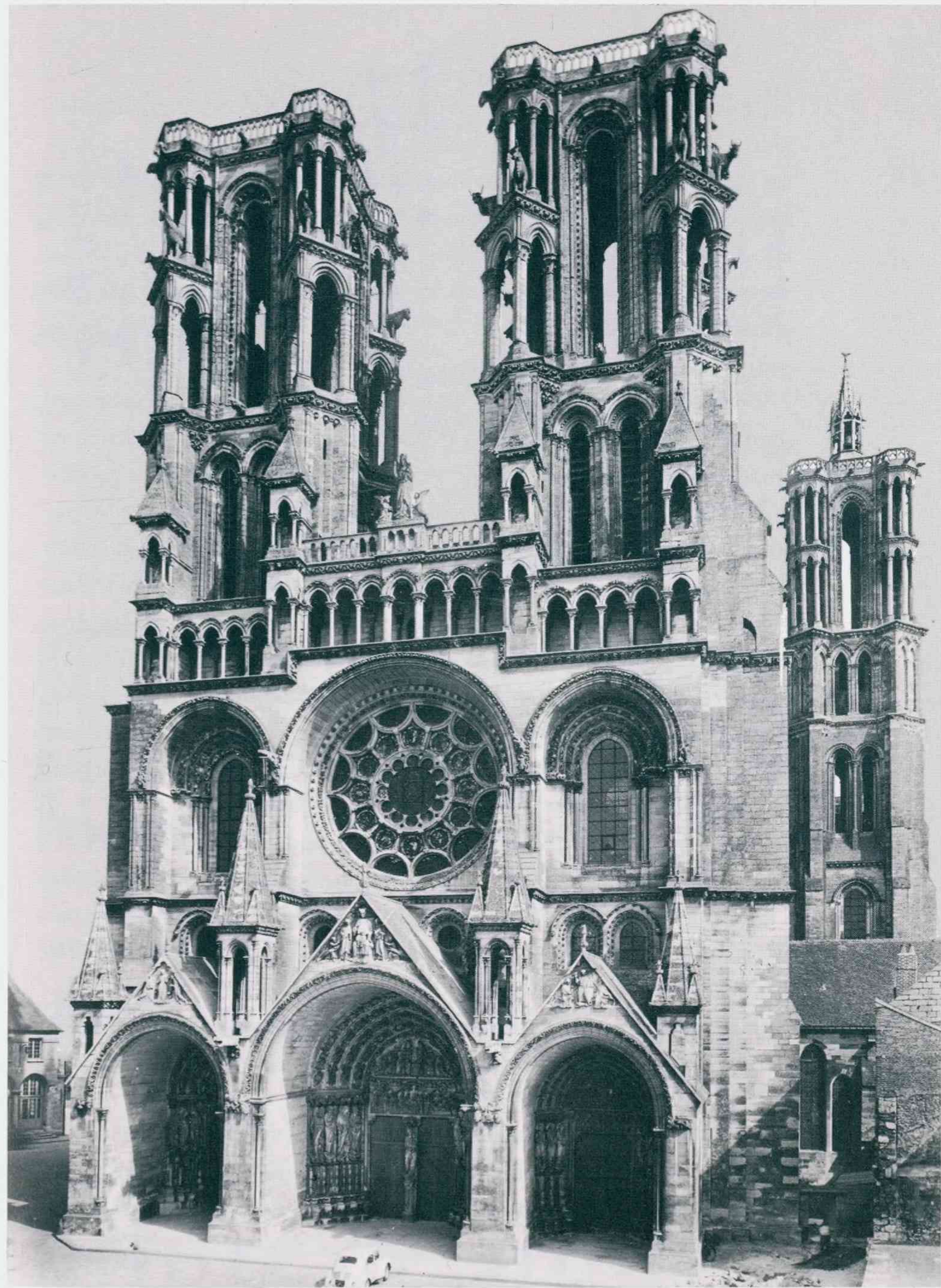


4 Šv. Dionizo abatijos dabartinės bažnyčios planas. Abatas Sugeris buvo atsakingas už juodai pažymėtas dalis

Kartais šie trys tarpsniai (arkada, empora, langų aukštas) būdavo papildomi ketvirtu. Tai tarp emporos ir langų aukšto įrengta trifora. XII a. keturaukštes bažnyčias statyti buvo madinga Šiaurės ir Šiaurės rytų Prancūzijoje bei Imperijos vakarinėse dalyse. Išlikęs romaniškasis pavyzdys – Turnė (*Tournais*) katedra (apie 1140–1160); be to, žinoma, kad dvi garsios katedros – Araso ir Valansjeno (*Valenciennes*) – buvo keturių tarpsnių, nors abi jos buvo sugriautos. Iš išlikusių reikšmingų pavyzdžių paminėtinos Nuajono (*Noyon*) bei Lano (*Laon*) katedros ir Suasono (*Soissons*) katedros pietinis transeptas.

Lano katedra [*il. 2, 6*] gali tikti kaip pavyzdys svarbiausiems šio ypatingo pereinamojo stiliaus savitumams atskleisti. Pirmasis pastatas pastatytas apie 1165–1205 m. (išskyrus bažnyčios rytinį sparną, daugiausia dėl ilgio datuojamą jau vėlesniais nei 1205 m.). Keturi aukštai aiškiai matyti, tačiau akivaizdu ir tai, kad architektas stengėsi suardyti pastato „horizontalumą“, komponuodamas nevienodo skaičiaus kolonėlių grupes. Šios kolonėlės – vienas būdingiausių Lano katedros ypatumų, bet jų aptinkama ir daugelyje kitų vietų. Lano katedros arkų apvadai labai primena Šv. Dionizo bažnyčios arkų apvadus, tačiau statybos metu madinga tapo nauja kapitelio atmaina. Tai supaprastinto korintinio kapitelio rūšis, vadinamas „lapų ornamento“ kapiteliu. Jis vėl labai išpopuliarėjo. Bažnyčiai užskliausti architektas naudojo nerviūrų sistemą, dėl jos šešių padalų vadinamą šešiabriaune. Uždengiant dvi ertmes vienintele įstrižų nerviūrų pora, stiprėjo regimasis įspūdis, jog tokių priemonių pagalba bažnyčia tvirčiau „sukabinama“. Vėlgi tokį principą galima pastebėti jau romaninio stiliaus bažnyčiose (pvz., Kano (*Caen*) šv. Stepono (*St Etienne*) katedra, apie 1100–1125).

Svarbi ir Lano katedros išorė [*il. 5*]. Matyti, kad architektas siekė įgyvendinti savo tikslą apgalvotai išdėstydamas septynis bokštus: vieną – kryžmos vietoje, šešis – ant pagrindinių išorinių kampų (iš viso pastatyti tik penki). Daugiabokštės statybos architektūrinė mada buvo ypač būdinga Imperijai. Jau Turnė (*Tournai*) katedros transepto galuose buvo bokštai, ir tai atspindi bendrą madą – išorėje pabrėžti pagrindinę apsidę bei transeptą. Abatas Sugeris veikiausiai ketino statyti bokštus



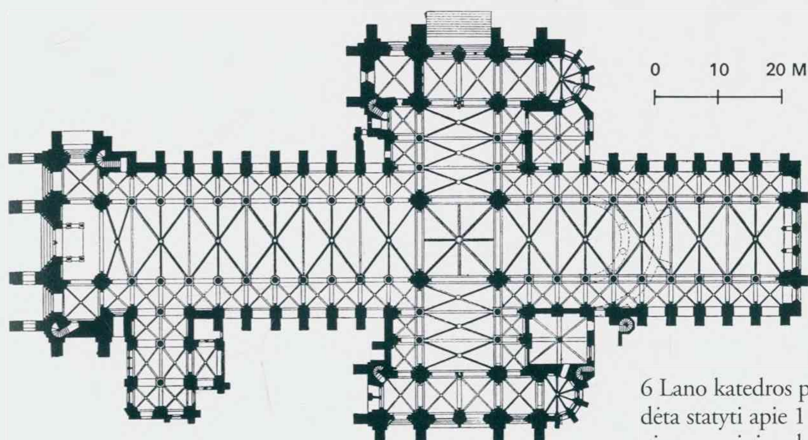
5 Lano katedros vakarinis fasadas. Apie 1190–1200 m.

Šv. Dionizo bažnyčios transepto galuose; juos turėjo dvi sugriautos katedros – Araso ir Kambrė (*Cambrai*). Išorės akcentas buvo prie transepto, mėgdžiojant rytinį galą, pridurta pietinė arba šiaurinė apsidė. Lane transeptas apsidžių neturi, tačiau jos yra Nuajono, Turnė ir Suasono katedrose, kaip buvo ir sugriautoje Kambrė bažnyčioje. Tarp romaninių pavyzdžių – Bovė (*Beauvais*) šv. Liucijaus (*St Lucien*) bažnyčia (sugriauta) ir Kelno Kapitolijaus Švč. Mergelės Marijos bažnyčia. Tokio statinio planas primena trilapį.

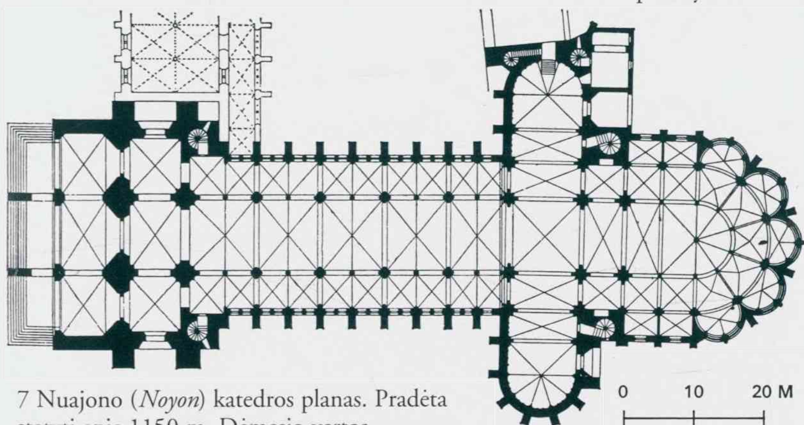
Be šios bažnyčių atmainos, būta ir kitokių, ne mažiau reikšmingų sampratų, kaip turėtų atrodyti didelė bažnyčia. Sanso (*Sens*) katedros (pradėtos apie 1140 m.) viduje yra trys tarpsniai. Jos arkada gerokai aukštesnė už emporą, nors apvadai bei kapiteliai ir šešiabriaunio skliauto taikymas primena minėtus to paties meto pastatus. Tačiau Sanso katedra priklauso jau kitokiai didelių bažnyčių statymo tradicijai ir daugeliu atžvilgių gali būti lyginama su Le Mano (*Le Mans*) bažnyčios (užbaigtos 1158 m.) centrine nava. Dar kitai tradicijai priklauso Puatjė (*Poitiers*) katedra (pradėta 1162 m.) [*il. 10*] – halinė šventovė, kurios šoninių navų aukštis maždaug toks pat, kaip centrinės navos, todėl nėra emporos nei langų aukšto. Nemaža ir romaninių tokio tipo bažnyčios pavyzdžių.

Paryžiaus Dievo Motinos (*Notre Dame*) katedra (pradėta 1163 m.) daug kuo panėši į Lano katedrą, tačiau išorinis vaizdas – visiškai kitoks. Lano architektas pabrėžė transeptą, gerokai iškišdamas jo galus ir pristatydamas bokštus. Paryžiaus katedros transepto galai iš pradžių visiškai neišsikišo [*il. 8*]; ji neturėjo (ir neturi) jokių bokštų, išskyrus vakariniame gale. Kiti architektai ėjo dar toliau ir visiškai atsisakė transeptų, bet paprastai šie būdavo pristatomi vėliau, pvz., Sanse, Sanlise (*Senlis*) (katedra pradėta 1153 m.) ir Mante.

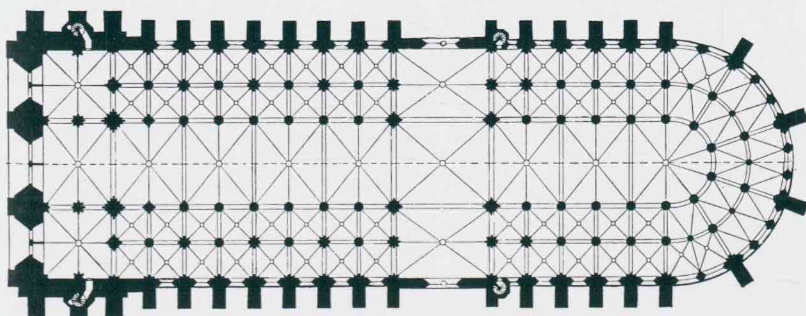
Reikėtų paminėti dar vieną Prancūzijos bažnyčių grupę, būtent – cistersų ordino statytąsias. Cistersų požiūrį į architektūrą iš pradžių formavo šv. Bernardo (mirusio 1153 m.) idėjos, – o jis labai aiškiai pageidavo paprastumo. Šias pažiūras akivaizdžiai įkūnija šventojo gyvenamuoju laikotarpiu Fontenė (*Fontenay*) pastatyta cistersų bažnyčia (1139–



6 Lano katedros planas. Pradėta statyti apie 1165 m.; pirmas rytinis galas, perstatytas po 1205 m., pažymėtas punktyrinėmis linijomis



7 Nuajono (*Noyon*) katedros planas. Pradėta statyti apie 1150 m. Dėmesio vertos apsidėmis užbaigtos transepto atšakos



8 Paryžiaus Dievo Motinos katedros (*Notre Dame*) planas. Pradėta statyti 1163 m. Matyti, kokia bažnyčia projektuota iš pradžių

1147 m.) [*il. 9*]. Kitos bažnyčios, pastatytos arba užbaigtos po šventojo mirties (pvz., trečioji bažnyčia pačiame Klervo (*Clairvaux*), pradėta 1153 m., ir Pontinji (*Pontigny*) bažnyčios apsidė, pradėta apie 1185 m.), atspindi ordine kilusį priešingą spaudimą – statyti bažnyčias, išreiškiančias cistersų galią ir prestižą. Cistersų susidomėjimą gotikinės architektūros raida skatino iš Sitò (*Citeaux*) vykdoma centralizuota priežiūra. Galbūt tikėtasi sustiprinti bažnytinės architektūros priežiūrą, kaip iš dalies ir įvyko pačioje Prancūzijoje. Tačiau pasekmės už Prancūzijos sienų ir pačioje Prancūzijoje gerokai skyrėsi, nes, nepaisant tam tikrų pirminių panašumų, prasimušdavo vietinis skonis ir tradicijos.





10 (viršuje) Puatjė (*Poitiers*) katedros vidaus rytinis vaizdas. Halinė bažnyčia, pradėta statyti 1162 m.

9 (kairėje) Fontenė (*Fontenay*) cistersų abatijos vidaus rytinis vaizdas. Pradėta statyti 1139 m.

XII a. antroje pusėje pasikeitė požiūris į atraminių konstrukcijų sistemą, ir tai padarė lemiamą poveikį architektūrai. Atidengti arkbutanai, anksčiau slėpti po emporų ir triforos stogais. Virš aplinkinių stogų kylantys arkbutanai greičiausiai jau buvo pritaikyti Paryžiaus Dievo Motinos katedroje ir nuo tada pripažinti didelėse Prancūzijos bažnyčiose. Iki tol bažnyčios aukštis priklausė nuo skaičiaus bei dydžio horizontalių tarpsnių, slėpusių aukštą skliautą remiančias atramas. Kadangi kontraforsų sistemos problema buvo atskirta nuo vidaus skaidymo problemos, buvo galima iš naujo permąstyti vidaus sutvarkymą.

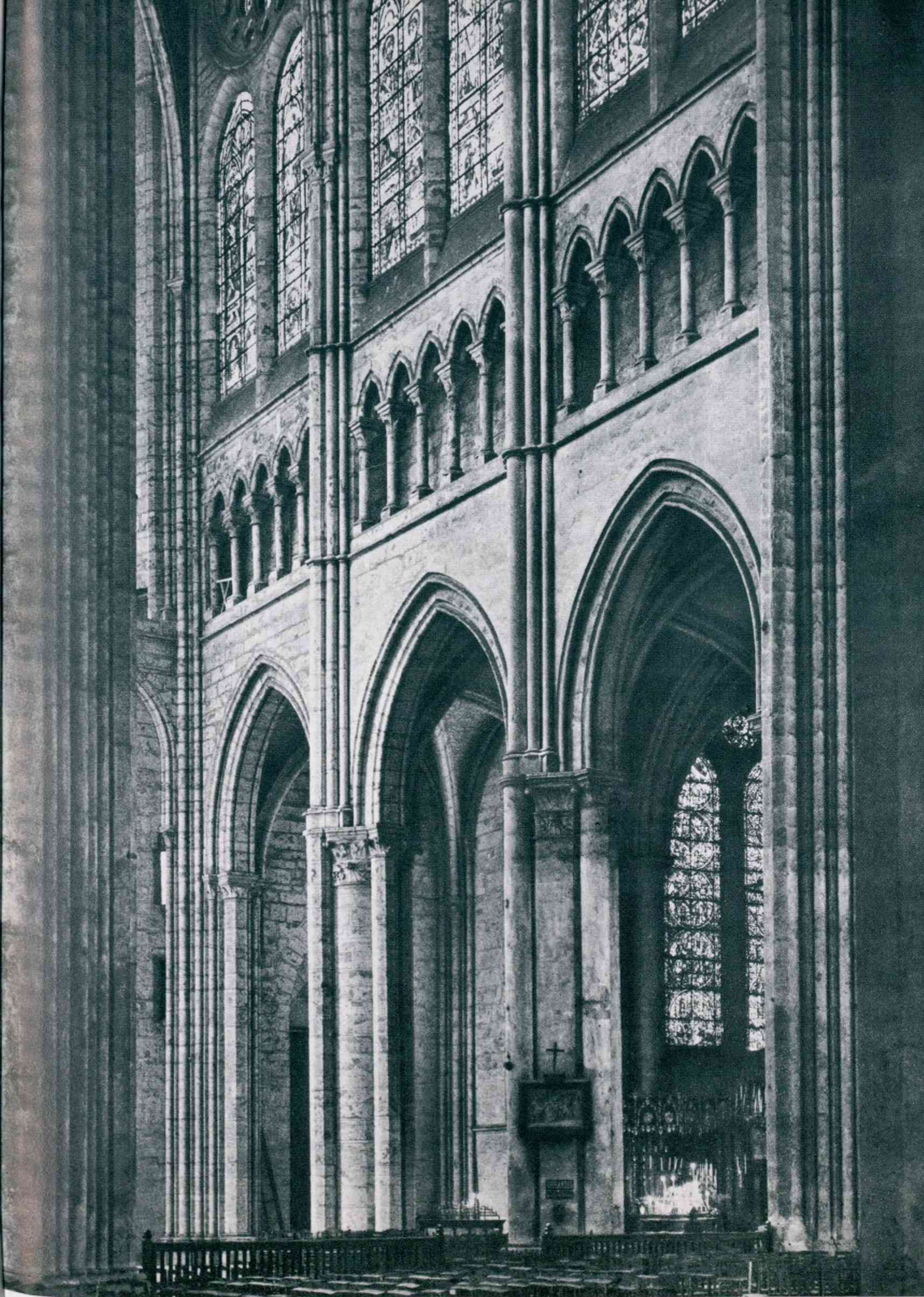
Svarbiausia permaina tapo galimybė padidinti langų juostos plotą, kadangi dabar buvo galima pratęsti šiuos langus žemyn, kur anksčiau būdavo empora ir trifora. Tiesą sakant, empora beveik susyk išnyko iš monumentaliosios prancūzų architektūros, o jos vieta padalyta tarp pagrindinės arkados ir langų juostos, kurias skyrė siaura trifora. Šios schemos plėtotei didelę įtaką padarė Šartro (*Chartres*) katedra (pradėta perstatyti 1194 m.).

Šartro architektas tam tikra prasme buvo tradicionalistas, nes jeigu šią katedrą būtų pavykę užbaigti, ji greičiausiai būtų buvusi daugiabokštis pastatas kaip Lane. Tačiau vidus [*il. 11*] atrodo įspūdingai: didžiulę langų juostą nuo arkados skiria siaurutė triforos juosta. Šiuo pavyzdžiu sekta Reimse (*Rheims*) [*il. 12*] (katedra pradėta statyti 1210 m.) ir Amjene (*Amiens*) (pradėta 1218 m.), o iš čia jis paplito į kitas Europos vietas (žr. 2 skyrių), ten buvo smarkiai keičiamas ir įvairiai plėtojamas.

Reikia paminėti, kad vykstant šioms permainoms atsirado labai svarbi naujovė. Tai langų pertvarų (masverko) pasikeitimas, įvykęs Reimse. Kuo jis pasireiškė, galima matyti lyginant Reimso ir Šartro katedrų langus. Šartre lango angą skaidantis mūras toks storas, kad jį galima palaikyti sienos dalimi. Tačiau Reimse pertvaros buvo gerokai suplonintos ir nuo tada virto siauromis akmens juostomis, iš kurių imta komponuoti vis painesnius raštus.

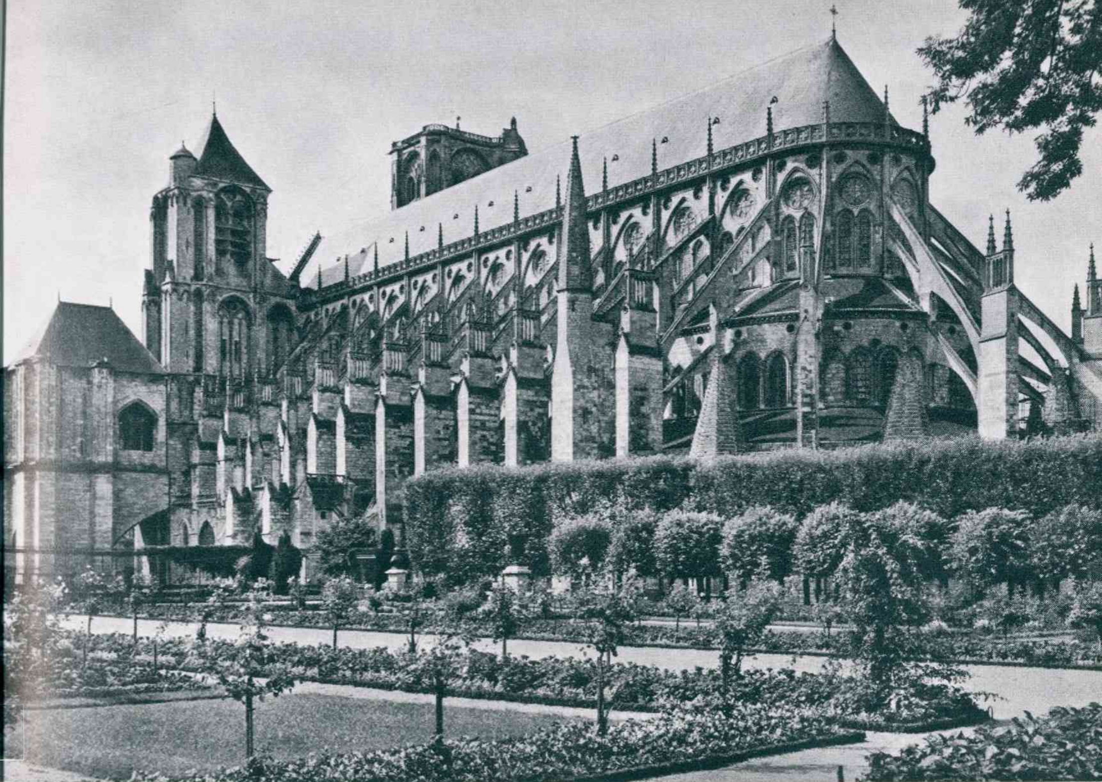
Viena didelė katedra – Buržo (*Bourges*) katedra nepriklauso šiai krypčiai. 1200 m. išvakarėse pradėtas statyti pastatas yra architektūrinis kontrastas ir Šartro katedrai, ir kitiems Prancūzijos statiniams, kilusiems iš

11 Šartro (*Chartres*) katedros transepto šiaurinės atšakos vidaus šiaurrytinis vaizdas. XIII a. pirmas ketvirtis



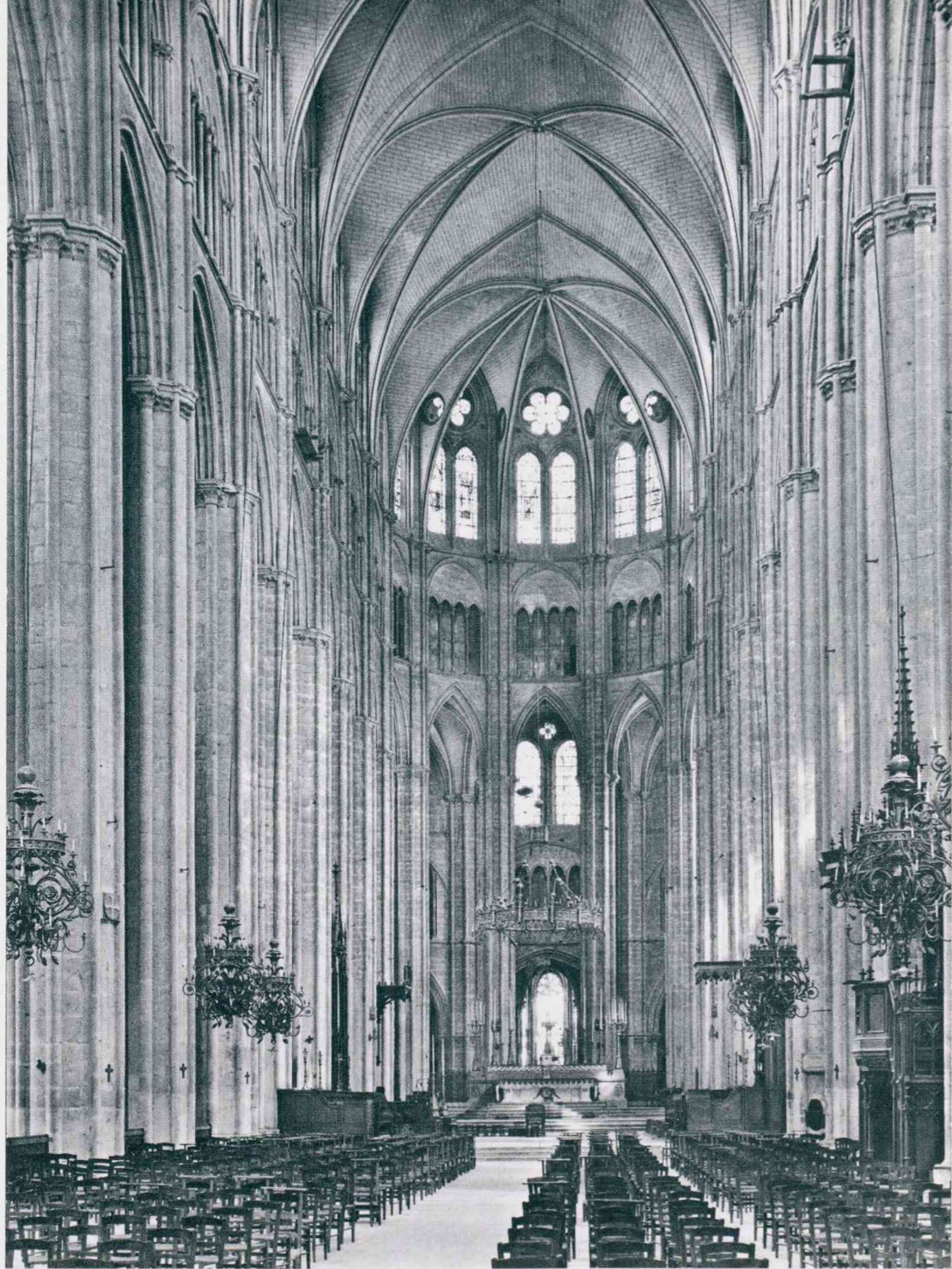


12 Reimso (*Rheims*) katedros vidaus rytinis vaizdas. Pradėta statyti 1210 m.



13 Buržo (*Bourges*) katedros pietrytinis vaizdas. Pradėta statyti apie 1195 m.

Šartro pavyzdžio. Pirmiausia tai milžiniškas pastatas, su kurio penkiomis navomis galėjo varžytis tik Paryžiaus Dievo Motinos katedra. Savo planu Buržo katedra priklauso „aptakiajai" Paryžiaus tradicijai. Rytinės koplyčios beveik neišsikiša ir nėra transepto (plg. Manto arba Sanliso katedras). Tačiau vidaus skaidymas [*il. 14*] atspindi jau visiškai kitą – didžiųjų arkadų tradiciją. Romaninio stiliaus bažnyčios, kuriose didžiausią įspūdį daro milžiniškų proporcijų arkada, nėra retos (vienas didžiausių Prancūzijoje išlikusių pavyzdžių – Turniu katedra, XI a. pr.). Būtent šią tradiciją modernizavo Buržo architektas. Jis taip pat atsisakė emporos galerijos, bet visą vertikalią erdvę, anksčiau tekdavusią emporai, paskyrė arkadai. Langų juosta, įkomponuota skliauto įlinkyje, palyginti nedidelė. Nors rezultatas tiesiog gniaužia kvapą, Prancūzijoje jis susilaukė vos kelių sekimų (tik dviejų – 1217 m. pradėtos statyti Le Mano



14 Buržo katedros vidaus rytinis vaizdas. Pradėta statyti apie 1195 m.

ir apie 1250–1275 m. Kutanso (*Coutances*) bažnyčių presbiterijos). Viena suprantamų priežasčių galėjo būti šio sumanymo brangumas. Buržo katedros daromą nepaprastą įspūdį iš dalies lemia milžiniškas penkių katedros navų plotis, prilygstantis aukščiui. Tai savaime įpareigodavo sekėjus statyti neįprastai didelę bažnyčią. Vis dėlto žinant, kokia daugybė didžiulių Viduramžių bažnyčių taip ir nebuvo užbaigtos, kyla mintis, jog ambicingas užsakovas ne iškart rūpindavosi galutine kaina. Greičiausiai egzistavo ir kiti veiksniai, būtent Šartrą padarę pavyzdžiu užsakovams ir architektams. Buržo katedra liko vienišas reiškinys. Joje įkūnytas didingas estetinis sumanymas ir įspūdingiausiai pritaikyti neseniai išrasti arkbutanai [*il. 13*].

XII a. Prancūzijos architektūros regioninis pobūdis nebuvo vien Prancūzijos ypatumas. Visoje Europoje būta vietinių prioritetų bei išankstinių nuostatų, dėl jų iki pat amžiaus paskutinių dešimtmečių išsilaikė iš esmės romaninis stilius. Gotikinės architektūros pirmas etapas Prancūzijoje tęsėsi maždaug nuo 1140 iki 1230 m., o beveik visose kitose Europos dalyse apėmė maždaug 1170–1250 m. Anglijos pietuose neabejotinai reikšmingiausias pereinamojo laikotarpio statinys buvo Kenterberio katedros presbiterija (pradėta 1175 m.) [*il. 16*]. Nors dėl tam tikrų priežasčių keturių tarpsnių pjūvis Anglijoje niekada neišpopuliarėjo, anglų-normanų tradicijai būdinga empora bei langų aukšto koridorius išliko net XIII a. Jie aptinkami prancūzų architekto Vilhelmo Sansiečio projektuotoje Kenterberio bažnyčioje, daugeliu atžvilgių atitinkančioje tuometinius Prancūzijos pavyzdžius. Spalvotasis marmuras ir „suporuotos“ arkados kolonos jau naudotos Prancūzijoje, o kolonėlių grupės gerai pažįstamos iš Lano katedros.

Tačiau kitose Anglijos vietovėse rutuliojosi kitokia, puošnesnė gotikinės architektūros atmaina. Velso (*Wells*) katedros centrinė nava [*il. 15*] architektūrinių detalių gausa ir sunkumu artima anglų-normanų pastatams, tačiau sunkumą lengvina daugybė gotikinių apvadų bei puskolonių su gausiais augaliniais reljefais ant kapitelių. Šį tą panašaus galima aptikti Anglijos šiaurėje, kur daugelyje didžiulių bažnyčių bei bažnyčių priestatų įspūdis kuriamas panašiomis priemonėmis (puikus pavyzdys –





16 (viršuje) Kenterberio (*Canterbury*) katedros Švč. Trejybės koplyčios vakarinis vaizdas. 1179–1184 m.

15 (kairėje) Velso (*Wells*) katedros centrinės navos vidaus rytinis vaizdas. Perstatyti pradėta apie 1180 m., nava – galbūt apie 1200–1220 m. „Persmąugta“ arka kryžmos vietoje pristatyta apie 1338 m.



17 Linkolno (*Lincoln*) katedros centrinės navos rytinis vaizdas. Padėta statyti apie 1225 m.

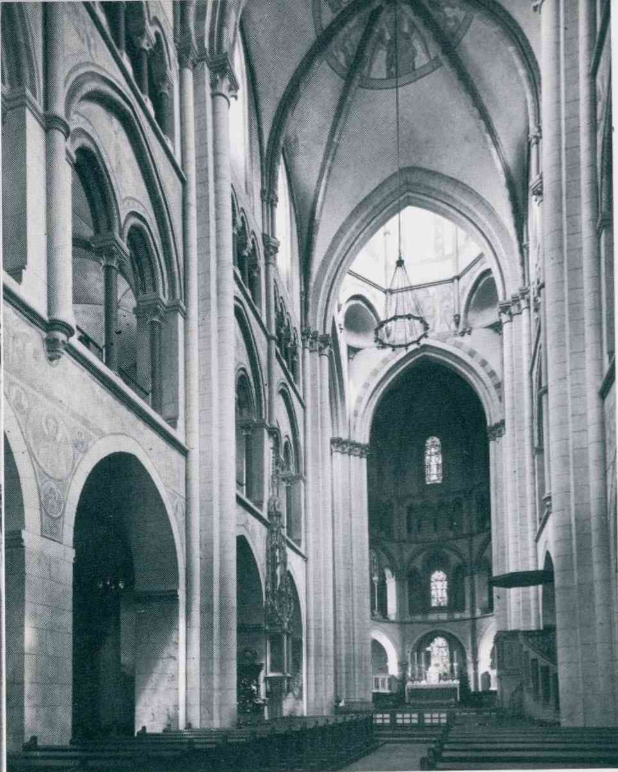
Heksemo (*Hexham*) abatijos bažnyčios presbiterija ir transeptas, apie 1200–1225 m.). Akivaizdus mėgavimasis paviršiaus puošyba tapo Anglijos gotikinės architektūros ypatumu ir pirmą dėsningą kulminaciją pasiekė perstatytoje Linkolno katedroje (pradėtoje 1192 m.). Čia, greta puskolonių, gausybės apvadų bei augalinių reljefų, centrinės navos skliau-

te (pradėtame 1225 m.) [*il. 17*] pridėtos papildomos nerviūros, taip papuošusios šią bažnyčios dalį, kad niekas niekur kitur Europoje nebuvo matęs prašmatnesnio dekoro.

Tokios priemonės turbūt patiko ne visiems, nes Solsberio (*Salisbury*) katedros projektuotojas atsisakė daugelio Linkolno katedros puošmenų [*il. 18*]. Pavyzdžiui, prie piliorių glaudžiasi tik po ketvertą puskolonių, nerviūros neišsiskleidžia, o skliauto atramos nenuleistos iki arkados. Vis dėlto Solsberio katedra neįprastai santūri, ir išskyrus tam tikrų elemen-



18 Solsberio (*Salisbury*) katedros centrinės navos rytinis vaizdas. Pradėta statyti 1220 m.



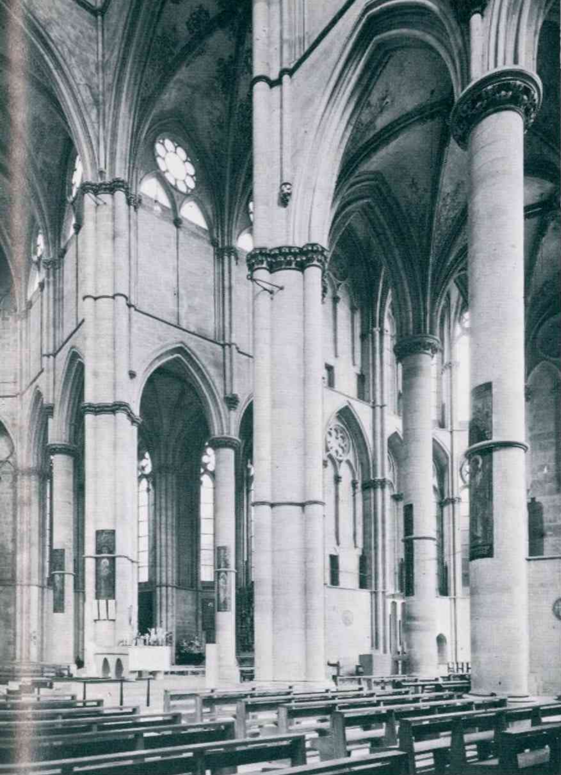
19 (kairėje) Limburgo prie Lano (*Limburg-an-der-Lahn*) katedros centrinės navos rytinis vaizdas. Pradėta statyti apie 1220 m.

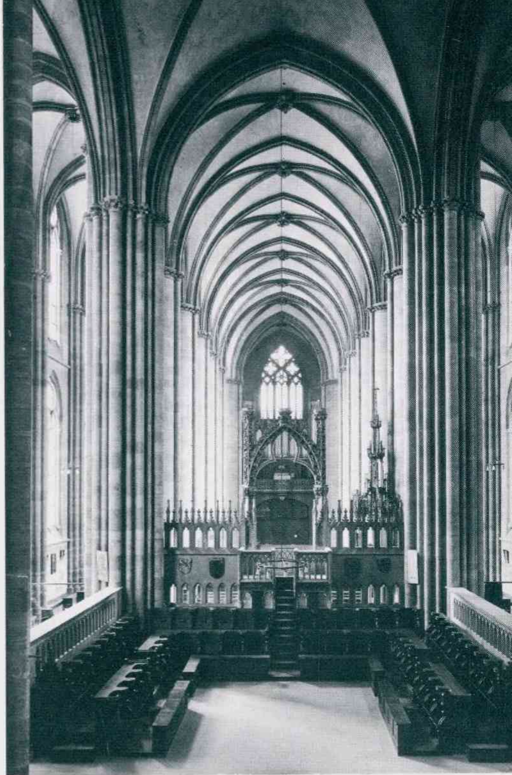
20 (dešinėje) Tryro (*Trier*) Švč. Mergelės Marijos bažnyčios (*Liebfrauenkirche*) choro vaizdas nuo transepto pietinės atšakos pusės. Pradėta statyti apie 1235 m.

21 (dešinėje toliau) Marburgo šv. Elzbietos bažnyčios centrinės navos vakarinis fasadas. Pradėta statyti 1235 m.

tų poveikį Vestminsterio abatijos projektui, jos pavyzdys nebuvo populiarus.

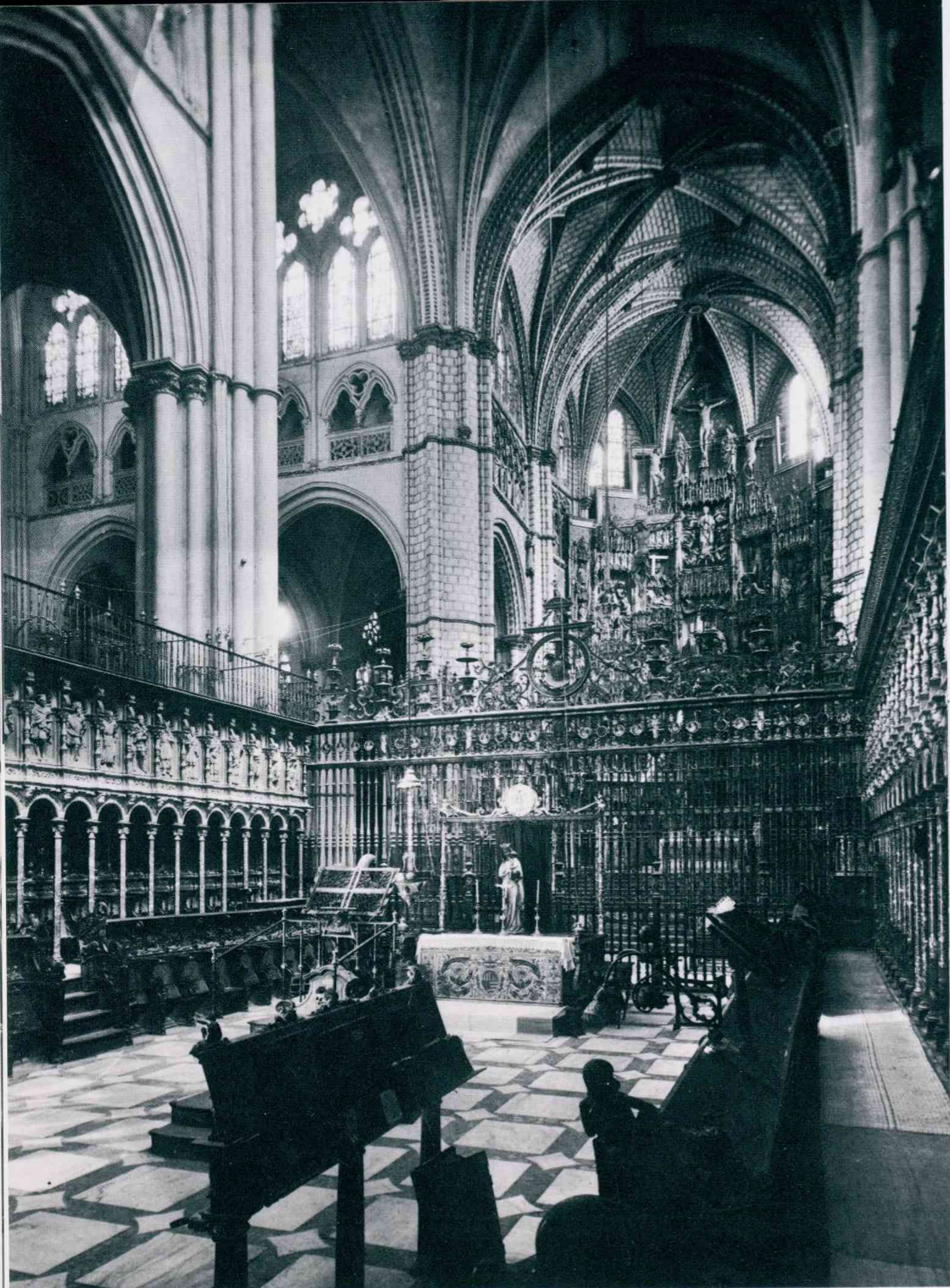
Pereinamojo laikotarpio architektūra žemyne, už aptartojo regiono ribų, toli gražu nebuvo tokia vientisa kaip Anglijoje. Romaniškai masyvios bažnyčios tebebuvo statomos XIII a. Šių pastatų prototipai gana įvairūs. Pavyzdžiui, Limburgo prie Lano (*Limburg-an-der Lahn*) katedra (pradėta apie 1220 m.) [*il. 19*] įdomi tuo, kad įamžina keturių tarpsnių statinio atmainą tuo metu, kai Prancūzijoje ji jau buvo atgyvenusi. Miunsterio katedros (pradėtos 1221 m.) prototipas galėjo būti Vakarų Prancūzijoje apie 1160 m. pastatyta Anžė (*Angers*) katedra. Iki 1230 m. nebuvo bažnyčių, kurių detalės būtų užbaigtos taip, kad atitiktų prancūzišką gotikos standartą. Yra dvi bažnyčios, abi pradėtos XIII a. ketvirtame dešimtmetyje, abi apipavidalintos „gotikiniu“ būdu, tačiau abi dėl skirtingų priežasčių savaip „neprancūziškos“. Pirmoji, pradėta apie 1235 m., yra Tryro (*Trier*) Švč. Mergelės Marijos (*Liebfrauenkirche*)





bažnyčia [*il. 20*]. Centrinė nava ir transeptas yra tokio pat ilgio, todėl galima sakyti, kad bažnyčia, išskyrus išsikišusią didžiojo altoriaus apsidę, yra centriškojo plano; tuo ji ir išsiskira iš visų brandžiosios gotikos stiliaus bažnyčių. Be to, galima atpažinti, kad daugybė tokių detalių, kaip susiglaudę piliorìai ar arkų apvadai, yra akivaizdžiai prancūziškos, o langų masverkai gana naujoviški.

Marburgo šv. Elzbietos bažnyčia (pradėta 1235 m.) [*il. 21*] ypatinga tuo, kad yra halinė. Ji turi trilapio plano rytinę užbaigą, jau aptiktą anksčiau (žr. p. 22). Tai nekelia didelės nuostabos, kadangi šitokie planai XIII a. pradžioje vis dar buvo taikomi Vokietijoje (pvz., Kelno šv. Apaštalų bažnyčioje, pradėtoje statyti 1192 m.). Kruopštus atlikimas ir langų masverkas primena tai, kas buvo daroma Prancūzijoje, tačiau netikėtai atrodo halinės bažnyčios skerspjūvis, netaikytas didelėse Prancūzijos bažnyčiose nuo Puatjė katedros (žr. p. 22) projektavimo laikų. Jis vėl pasirodė Paderborno katedroje ir vėlesniu gotikos laikotarpiu Vokietijoje



22 Toledo katedros vidaus rytinis vaizdas. Pradėta statyti 1226 m., tačiau transeptas ir nava pastatyti XIII a. pabaigoje – XIV a.

labai išpopuliarėjo. Tačiau plėtojantis prancūzų architektūrai, vokiečių architektai pasivijo prancūzus tik 1248 m., pradėję statyti naująją Kelno katedrą.

Ispanijoje iš Prancūzijos atkeliavusios naūjosios gotikinės architektūros idėjos plito taip pat lėtai, kaip ir Anglijoje arba Vokietijoje. Cistersų dėka įdiegta daug gotikinių naujovių, pasireiškusių pritaikant arkas bei skliautų nerviūras, skliaučiant smailiąją arką. Tačiau, kaip ir Vokietijoje, daugeliui XIII a. pradžios pastatų vis dar būdinga griozdiška romaninė išvaizda, ir nelengva suvokti, kad Leridos katedra (pradėta 1203 m.) yra Šartro katedros amžininkė.

Vieno XII a. statinio – Avilos katedros rytinio galo (pradėto iki 1181 m.) planinė struktūra ir architektūros detalės atrodo daug kuo artimos Šv. Dionizo abatijai. Kuenkos (*Cuenca*) katedra (pradėta apie 1200 m.) aiškiai gotikinio pobūdžio, kadangi pagrindines jos dalis gyvina daugybė lizenų ir apvadų, aukštus skliautus sudaro šešios dalys, o daugelį kapitelių puošia lapų ornamentai. Mažutė foresterijos (*Hospederia*) bažnytėlė Ronsesvaljese (*Roncesvalles*) (pradėta apie 1209 m. ir pašventinta 1219 m.) turi katedroms būdingą triforą. Ją vainikuoja didžiuliai apskriti langai su dantytais kraštais, padarytais, ko gero, sekant plokščio masverko mada, tuo metu plitusia dideliuose Prancūzijos pastatuose. Bažnyčią dengia šešiabriaunis skliautas, tuo metu atrodęs jau šiek tiek anachronistiškai; pagrindiniai pilioriai turi lapų ornamento kapitelius.

Burgo (*Burgos*) (pradėta 1222 m.) ir Toledo (pradėta 1226 m.) katedros buvo pirmosios bažnyčios Ispanijoje, dydžiu mėgdžiojusios Prancūzijos gotikines katedras. Įdomu, kad abiem atvejais architektai žvalgėsi ne į Šartro katedrą ar jos atmainas, o į Buržo katedrą bei jos atmainą Prancūzijoje – Le Mano katedros rytinį galą (pradėtą 1216 m.). Toledo katedra [*il. 22*] artimesnė šiems pavyzdžiams, iš dalies dėl plano, kadangi turi dvigubas šonines navas, o transeptas – neišsikišęs. Be to, Toledo katedra turi milžinišką arkadą su vidine šonine nava, iškylančia aukščiau už išorinę. Burgo katedra turi paprastas šonines navas, joje nėra milžiniškos arkados. Tačiau ten, kur išliko pirminiai triforos pro-

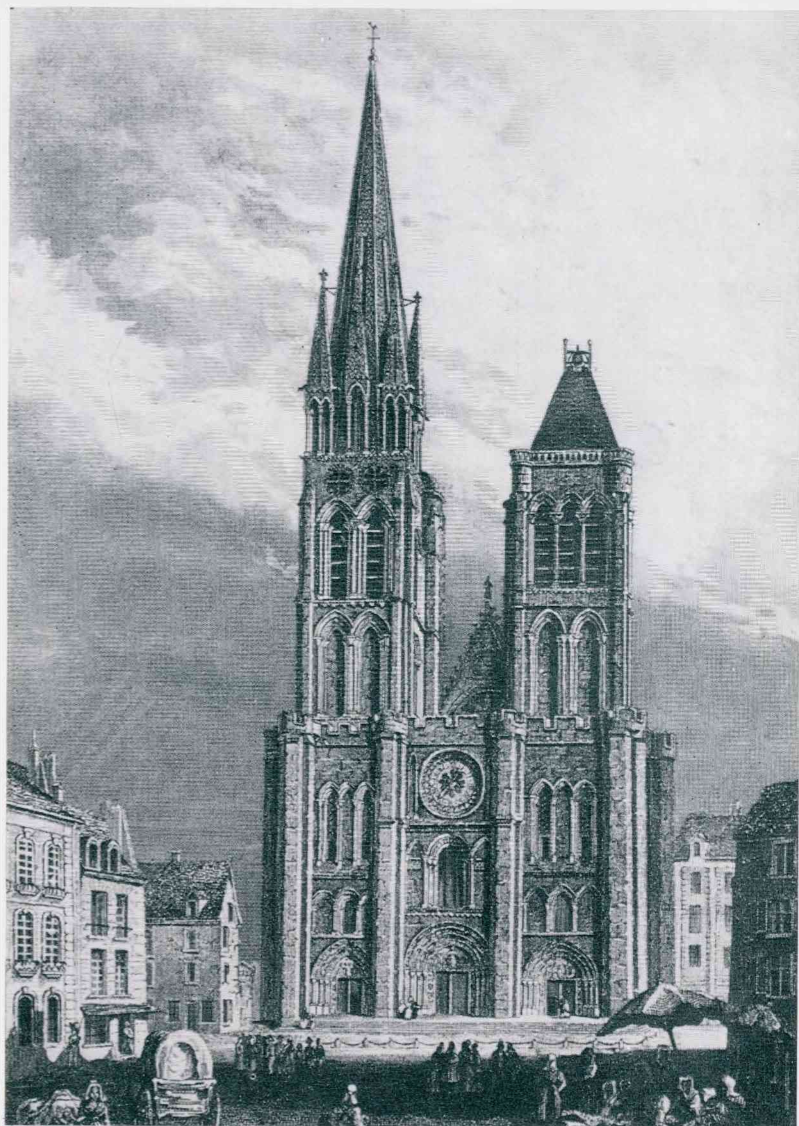
jektai, aiškiai matyti, kad jie artimi Buržo katedros triforai, o kai kurių piliorių formos taip pat atrodo kilusios iš Buržo katedros.

Turbūt tik kartą Ispanijos architektas įsijungė į prancūzų architektūros srovę; toks atvejis – Leono katedra, pradėta apie 1255 m. (žr. p. 106). Tiesą sakant, ispanai liko ištikimi Buržo ir Le Mano katedrų pavyzdžiui dar ilgai po to, kai nuo jo nutolo prancūzai. Katedros, pastatytos Barselonoje (XIII a. antra pusė), Maljorkos Palmoje (XIV a.), Sevilijoje (XV a.), Segovijoje ir Salamankoje (abi – XVI a.), liudija gigantiškų arkadų populiarumą. Atrodo, kad ispanams šitoks bažnyčios tipas taip ir liko didelės bažnyčios idealas.

SKULPTŪRA

Kaip matėme, antrasis abato Sugerio mūrininkas pastatė Šv. Dionizo bažnyčios rytinį galą, kuris dėl savo plano, struktūros bei architektūrinių detalių traktuotės nusipelnė vardo „gotikinis“. Pirmasis Sugerio mūrininkas, 1137–1140 m. suprojektavęs vakarinį bloką su dviem bokštais, nebuvo geras inžinierius, tačiau jo kaip dekoratoriaus nuopelnai gotikos meno istorijai nepaprastai svarbūs. Jo sukurtas vakarinis fasadas [*il. 23*] davė pradžią garsiajai gotikinių bažnyčių fasadų krypčiai, įsigalėjusiai Prancūzijoje ir kituose kraštuose.

Beveik visi elementai, suderinti šiame fasade, perimti iš vienų ar kitų romaninių šaltinių. Svarbiausi elementai, tapę fasadų projektuotojų „atsargų sandėliu“, buvo bokštai dvyniai, trigubi portalai, arkados ir apskritas langas. Pačiuose portaluose architektas derino timpanus, reljefais dekoruotus archivoltus bei portalo šonuose stovinčias statulas, prišlietas prie kolonų. Deja, statulos žuvo XVIII a., o likusios smarkiai restauruotos XIX a. Todėl sunku įvertinti kokybę originalo, sukurto skulptorių iš Pietų ar Vakarų Prancūzijos. Šių žmonių likimas nežinomas, kadangi jų stilių netrukus išstūmė kur kas ryškesnis, kilęs veikiausiai iš Burgundijos. Il de Franso (*Île-de-France*) ir Burgundijos sąsajas sunku nustatyti, nes daugelis darbų sunaikinta. Tačiau akivaizdu, kad Dižono (*Dijon*) šv. Benigno (*St Bénigne*) abatijos skulptūra artimai susijusi su ankstesniąja Šv. Dionizo abatijos kluatrų skulptūra ir kad abu



23 Paryžiaus šv. Dionizo abatijos fasadas prieš restauraciją. Apie 1832 m.

skulptūros ansambliai savo ruožtu susiję su Šartro katedros vakarinio fasado skulptūromis (apie 1150 m.).

Šartro katedros vakariniai portalai, sprendžiant iš jų imitacijų, XII a. garsėjo pelnytai. Statant jų projektai buvo ne kartą keičiami, o skulptū-

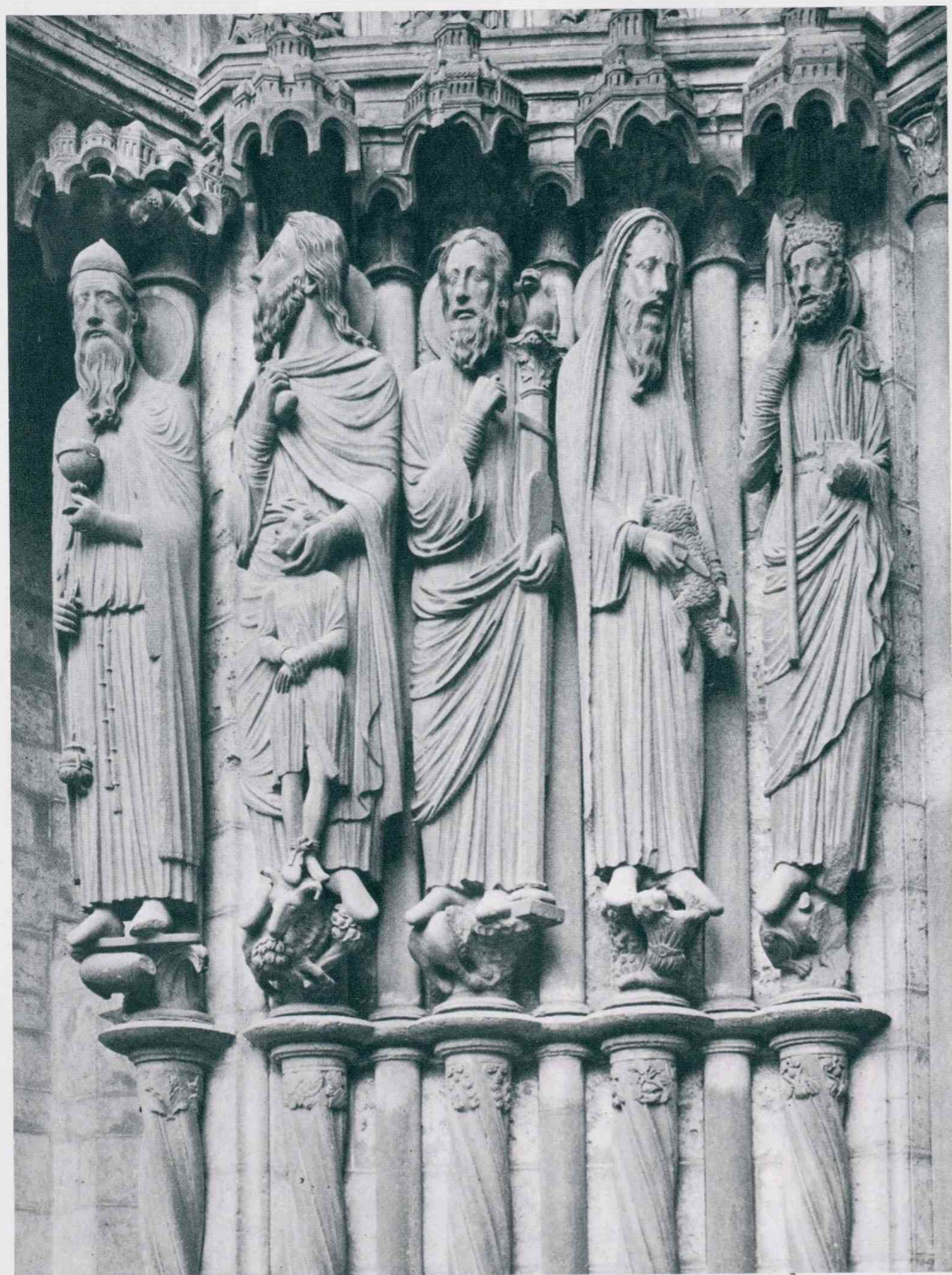
riniame dekore galima įžvelgti aibę individualių stilių. Didžiausią įtaką darė timpano stilius bei kolonų statulos, pasižyminčios savitu ir lengvai pakartojamu draperijų vaizdavimu [*il. 24*]. Drabužis tįsta ilgomis siauromis lygiagrečiomis klostėmis, palei apatinius kraštus retsykiais paplatėjančiomis. Šios besikartojančios linijos teikia portalams vientisumo ir stabilumo, derančio prie visos koncepcijos santūrumo ir rimties. Pavyzdžiui, judesiai vos pastebimi, ir atskiros figūros beveik nekomunikuoja nei viena su kita, nei su žiūrovu.

Šių portalų sandara ir stilius taip pat būdingi Buržo bei Le Mano katedrų portalams. Šartro katedros statulų stiliumi buvo sekama net ten, kur pirminio santūrumo menkai paisyta. Pavyzdžiui, Avalone (*Avallon*) kolonų statulos nepaprastai panašios į Šartro katedros statulas, tačiau durų angą puošia gausūs ornamentai, o dvi (neišlikusios) Viešpaties apreiškimą Švč. Mergelei Marijai vaizduojančios statulos dėl savo tematikos greičiausiai atrodė dramatiškos, priešingai nei atsainios Šartro katedros figūros.

Neaišku, koks šio „šartriškojo" stiliaus likimas. Išskyrus Šv. Dionizo abatijos kluatro skulptūras, nepanašu, kad jis būtų buvęs plėtotas Paryžiuje. Vietoj to Dievo Motinos katedros pietvakariniame portale (apie 1165) ir Šv. Dionizo transepto portale (Valua durys (*Porte des Valois*), apie 1175 m.) išplėtotas linijinis „šlapiųjų klosčių" stilius, kupinas didžiulės jėgos bei energijos ir tuo labai tolimas Šartro katedros santūriam orumui. Į juos panašūs daugybė didžiųjų portalų ir kitų daugiau ar mažiau fragmentiškai išlikusių darbų. Tokios, pavyzdžiui, yra Manto katedros ir Slėnių Dievo Motinos katedros (*Notre-Dame-en-Vaux*) Šalone prie Marnos (*Chalons-sur-Marne*) skulptūros. Sanliso katedros vakarinis portalas (apie 1175 m.) [*il. 26*], nors ir smarkiai restauruotas, vis dar atspindi šį XII a. pabaigos stilių ir jo skiriamuosius bruožus. Figūros atrodo nepaprastai neramios, o draperijos visame portale sukasi netikėčiausiais vingiais. Kad ir kokia būtų šių tendencijų seka (o ji anaiptol nėra aiški), jas reikėtų vertinti romaninių Mezo (*Meuse*) regiono tradicijų fone. Palyginimas su metalo dirbiniais ir rankraščiais liudija, kad dailė šioje srityje buvo stilistiškai vieninga.

24 Šartro katedros vakarinio portalo figūros. Apie 1150 m.





25 Šartro katedros transepto šiaurinės atšakos figūros. Apie 1200–1210 m.



26 Sanliso (*Senlis*) katedros vakarinio portalo figūros. Apie 1175 m.

Lano katedros vakariniame fasade (apie 1200 m.), matyt, buvo reikšmingiausias XII a. pabaigos Prancūzijos skulptūrų ansamblis. Nelaimei, bažnyčia patyrė daugybę perdirbimų bei restauracijų, ir nors originalių fragmentų kokybė nekelia abejonių, šiuos fragmentus dabar tenka susiieškoti tarp gausių XIX a. rekonstrukcijų. Lano ir Sanliso katedrų ikonografija turi daug bendra, tačiau stilius iš tiesų labai skiriasi. Sanliso tradicija pabrėžė judesį ir manieringumą, o Lano katedros dauguma skulptūrų ramios ir grakščios. Figūros grakščios ir neišklaipytos, o draperijos krenta minkštais linkiais. Ši skonio permaina geriau pastebima Šartro katedros transepte (ankstyviausios skulptūros – apie 1200–1210 m.) [*il. 25*]. Čia skulptūros neatrodo tokios meniškos kaip Lano



27 Paskutinio teismo portalo figūros. Reimso katedros transepto šiaurinė atšaka. Apie 1220 m.

katedros, bet beveik visos išliko. Galima pastebėti, kad augant ekspresyvumui kito draperijų traktavimas. Atsisakyta XII a. būdingo griežto linijiškumo. Labiau akcentuoti iškilumai, labiau išryškinti tarpai bei ertmės tarp jų. Kitų panašaus stiliaus skulptūrų yra Sanso katedroje (po 1184 m.), Breno šv. Ivedo (*St Yved de Braisne*) katedroje (apie 1205 m.) ir Paryžiaus Dievo Motinos katedros vakariniame fasade (pradėtas apie 1208 m.). Atrodo, kai kurie Šartro katedros skulptoriai buvo nukeliavę į Reimsą, kai ten po 1210 m. gaisro pradėta atstatinėti katedrą. Tačiau daugelis ankstyvųjų Reimso skulptūrų, nors neabejotinai priklauso aptariamam stilistiniam laikotarpiui, akivaizdžiai remiasi Antika. Šio reiš-

kinio priežastys nežinomos, bet pradžią naujai tendencijai ir vėl davė Mezo regionas, o labiausiai šiuo požiūriu išsiskyręs menininkas buvo metalo meistras Mikalojus Verdenietis.

Galima rasti pavienių įrodymų, liudijančių XII a. vis prasiveržiant susidomėjimą Antikos palikimu. Pavyzdžiui, tai pastebima Kliuni (*Cluny*) abatijos architektūroje arba Provanso (*Provence*) šv. Egidijaus (*St Gilles*) bažnyčios architektūroje bei skulptūroje. Mezo regiono metalo meistrai taip pat dirbo pasidairydami į antikinius pavyzdžius, ir, nors dabar nebežinome tikrųjų aplinkybių, kuriomis atgimė antikinis drapiruotės stilius, plėtotas Mikalojaus Verdeniečio, tai nebuvo visiškai netikėta. Neabejotina, kad jo ankstyviausias darbas – *ambo* (vėliau perdirbtas į altoriaus papuošimą) Klosternoiburgui (*Klosterneuburg*) netoli Vienos, sprendžiant pagal įrašą, buvo užbaigtas 1181 m., taigi yra ankstesnis už visus minėtus stambesnius skulptūros kūrinius. Pats Mikalojus tebedirbo dar ir XIII a. pradžioje.

Atrodo, jo taikytą draperijos stilių [*il. 28*] reikėtų kildinti iš IV a. pr. Kr. skulptūros, tačiau tiksliai pasakyti, iš ko būtent jis mokėsi, nebeįmanoma. Tam tikrą šio stiliaus atšvaitą galima išvysti Šartro katedroje, tačiau aiškiausios tiesioginės Antikos imitacijos sukurtos Reimse



28 Mikalojus Verdenietis
Klosternoiburgo (*Klosterneuburg*) altorius. 1181 m.

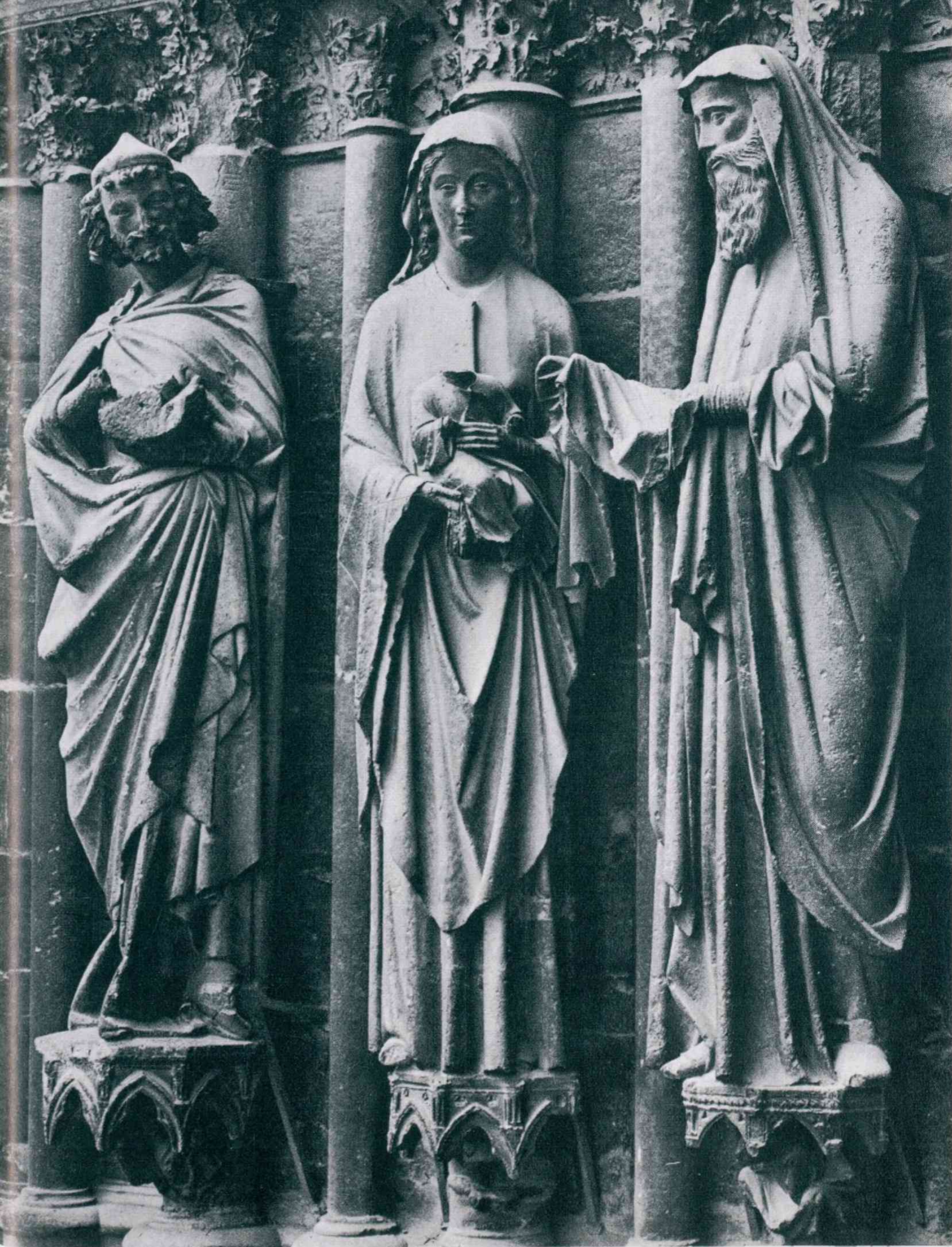


29 Viešpaties apreiškimas Švč. Mergelei Marijai. Amjeno (*Amiens*) katedros pietvakarinis portalas. Apie 1225 m.

apie 1211–1225 m. Iš šių imitacijų garsiausios, ko gero, yra dvi Švč. Mergelės Marijos apsilankymo scenos figūros vakariniame fasade. Galimas dalykas, kad iš pradžių ketinta visą vakarinį fasadą dekoruoti šio stiliaus figūromis [*il. 27*].

Sumanymas nebuvo įgyvendintas, o beveik visos skulptūros perkeltos į transeptą, nes pasikeitus vyriausiajam mūrininkui, pasikeitė skonis. Permainos greičiausiai įvyko apie 1230 m., ir žinome, kad jau iškaltos figūros buvo pakeistos kitokio stiliaus kūriniais. Pastarasis stilius pasirodė Amjene (katedrą pradėta atstatinėti 1220 m.) [*il. 29*] ir galiausiai Paryžiaus Dievo Motinos katedros vakarinio fasado šiaurvakariniame portale.

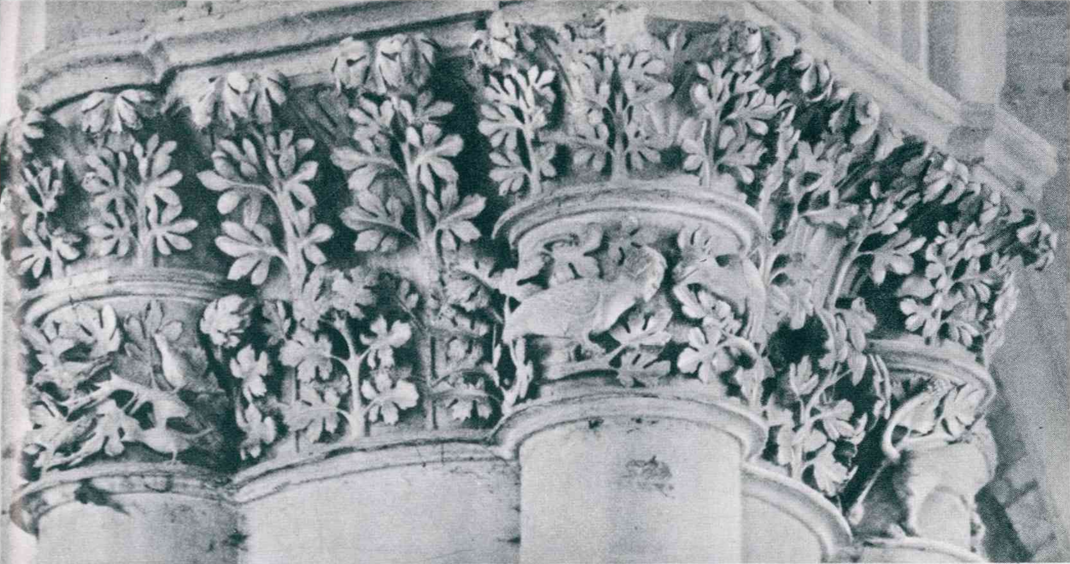
Lyginant šis naujasis stilius atrodo be galo griežtas. Mažai jis beturi ankstesnio stiliaus grakštumo; draperijos krenta lygiomis plačiomis klostėmis, ir beveik nebėra banguojančių iškilumų žaismo, būdingo stiliui, kurį jis pakeitė. Figūros traukia dėmesį savo gana tvirta tiesia laikysena



30 Kristaus paaukojimas šventykloje. Reimso katedros vakarinis portalas. Apie 1230–1240. Dvi dešiniosios figūros – Amjeno santūriojo stiliaus, kairioji priskiriama šiek tiek vėlesniam Juozapo Meistrui



31 Šv. Juozapas. Statulos detalė. Reimso katedra. Apie 1240 m. (žr. il. 30).



32 Reimso katedros centrinės navos kapitelis su įmantria natūralistiškai perteikta lapija

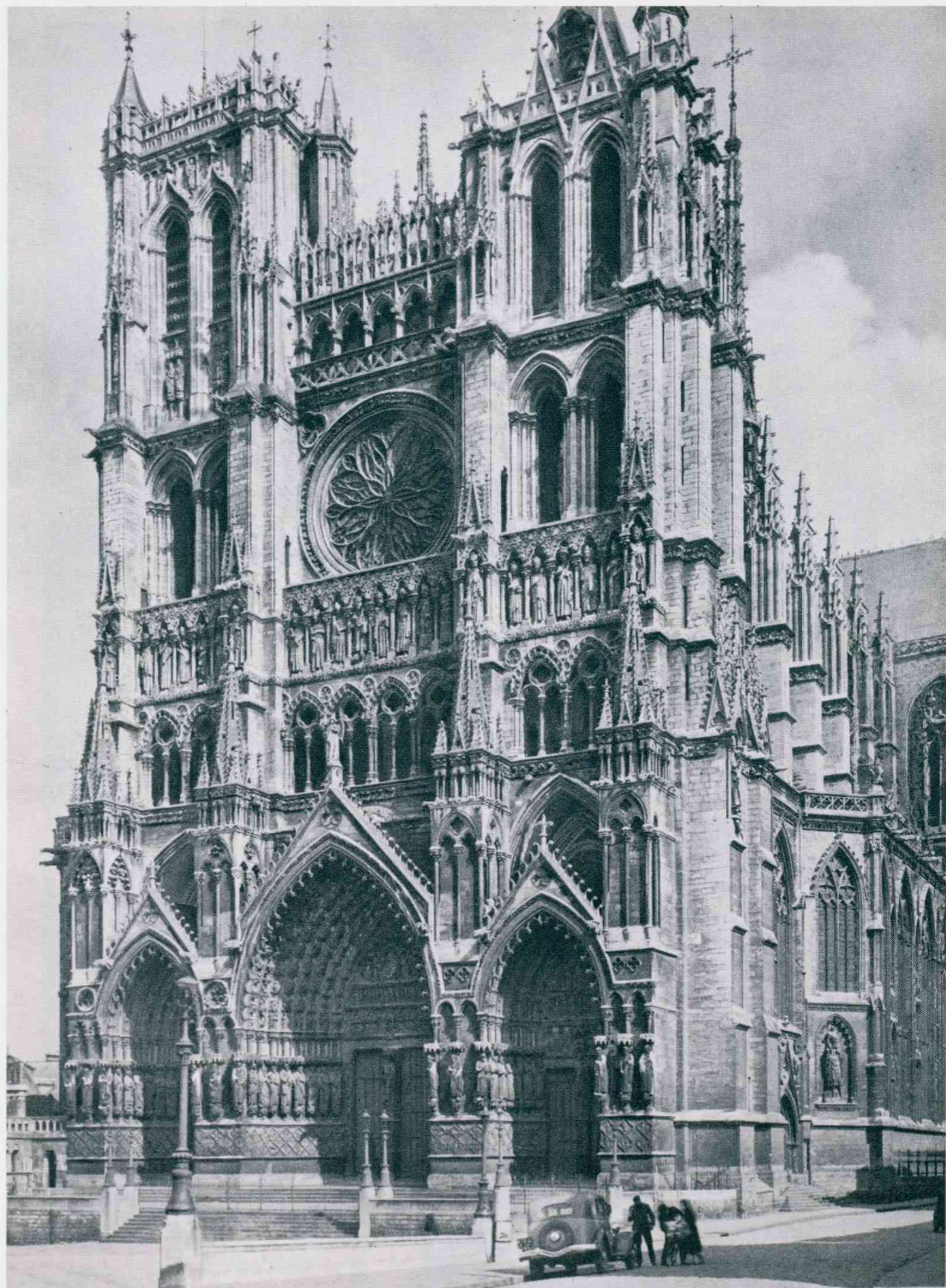
bei santūriais gestais, ir spėjimas, kad jos kilusios iš X a. bizantiškųjų dramblio kaulo statulėlių, atrodo įtikinamas.

Šis stilius savo ruožtu beveik išsyk pakito [*il. 30*], įgavo gyvumo ir judesio, nebūdingų Amjeno stiliui. Figūrų proporcijos liko panašios, bet išryškinta jų gracija, o maždaug apie 1240 m. ėmė rastis to būdingo dailumo, kuriuo garsėjo Juozapo statula iš vakarinio fasado [*il. 31*]. Plačios Amjeno stiliaus klostės buvo išryškintos ir sudėliotos ilgais aiškiais V formos linkiais. Būtent šiuo momentu gotikinė prancūzų skulptūra įgavo ypatumų, kuriuos išlaikė pusantro šimto metų. Galimas dalykas, kad ši kryptis susijusi su Paryžiumi, nes panašių skulptūrų būta jau apie 1230 m. Dievo Motinos katedros centriniame timpane.

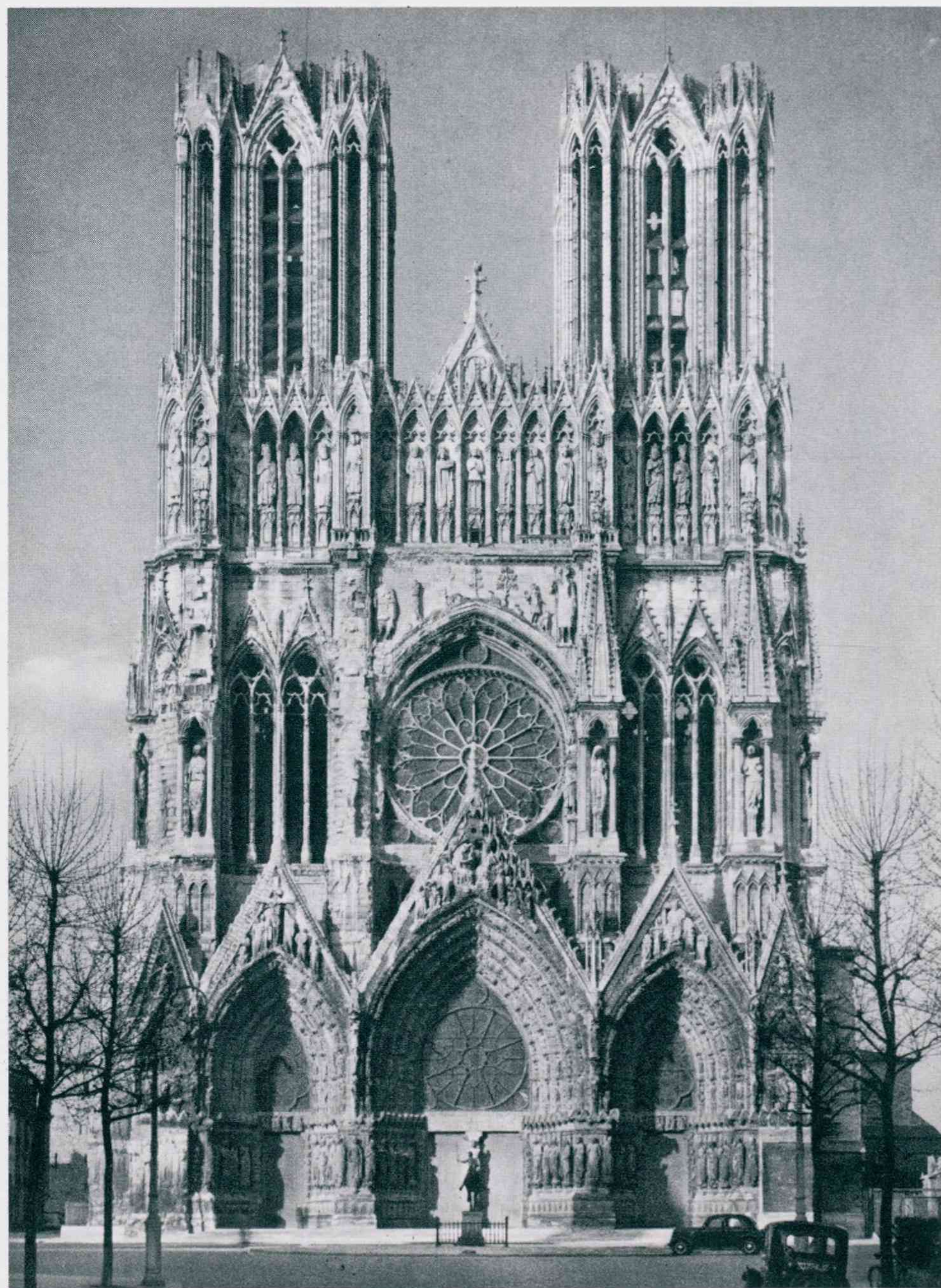
Reikia paminėti vieną Reimso katedros skulptūros ypatybę. Tai natūralistiški augaliniai motyvai [*il. 32*] ant didžiųjų piliorių kapitelių. Jų užuomazgų aptinkama ant senesnių piliorių aplink chorą ir apsidę; pastatui plečiantis į vakarus, gamta imituota tiksliau, lapija tapo gausesnė. Reimso katedros kapitelių proporcijos kartotos retai, tačiau natūralistinė lapija labai išpopuliarėjo. Prancūzijoje puikių pavyzdžių yra Šartre bei Nuajone (vienuolyno kapitulos salėje). Paskui ši mada pasklido po visą Europą (žr. p. 64, 117, 123).

Kaip jau minėta, pirmasis Sugerio architektas Šv. Dionizo abatijoje pritaikė tam tikras detales, tapusias „atsargų sandėliu“ fasadų projektuotojams. Belieka pasižiūrėti, kaip šie elementai buvo panaudojami. Lano katedros fasadas [*il. 5*] buvo pirmas reikšmingesnis fasadas, kuriame išraiškingai plėtoti Šv. Dionizo abatijos bruožai, nes jame pirmą sykį svarbiausia vieta suteikta apskritam langui – rožei. Kartu pagilinti ir, pridūrus prieangius, pabrėžti portalai. Paskutiniuose Šartro katedros transepto projektuose sekta šiuo pavyzdžiu. Jau Šartre iškilo kai kurių problemų, susijusių su bendru pastatų aukščio didinimu. Todėl centrinę rožę pradėta kelti aukštyn, tolyn nuo portalų, ir buvo vis sunkiau ir sunkiau pasiekti fasado vientisumo. Pirmos pastangos ištaisyti šias klaidas ir suteikti vientisumo kompozicijai išryškėjo Amjene [*il. 33*]. Čia architektas portalą traktavo kaip prieangį ir sukūrė milžiniškas angas, atsiveriančias į išorę ir išaugusias į viršų. Kolonų figūros dabar nusitęsė skersai fasado, užuot likusios atskirose angose. Portalai įrengti tarp masyvių kontraforsų, kurie eilėmis kyla iki rožės, esančios trim tarpsniais aukščiau. Tačiau rezultatas vis dar netenkino; vienas sprendimas matyti Reimso katedros galutiniame fasade [*il. 34*]. Čia architektas, atsisakęs reljefinių timpanų, iškėlė portalų vimpergas į tokį precedento neturėjusį aukštį, kad vidurinės vimpergos viršūnė įsibrovė į rožės sritį. Dėl to vidurinius tarpsnius, žinoma, teko perkelti kitur, ir karalių galerija atsidūrė virš rožės. Neliko langų juostos, tačiau architektas sumaniai įtaisė langus tose vietose, kuriose paprastai būdavo timpanai. Reimso katedros fasadas iš tikrųjų įkūnija visiškai pasikeitusį požiūrį į tai, kaip išdėstyti tradicinius prancūziško fasado elementus.

Anglijoje Prancūzijos įtaka buvo vos vos juntama. Prancūziško stiliaus portalai su reljefiniais timpanais ir kolonų statulomis XII a. buvo beveik nežinomi. Atrodo, kad Linkolno katedroje būta poros kolonų statulų (1140 m. itin naujoviškų, deja, neišlikusių), o kita pora apie 1150 m. papildė Ročesterio katedrą. Pirmos durys su visa kolonų statulų eile įrengtos Jorke (Švč. Mergelės Marijos abatija, apie 1210 m.) [*il. 35*]. Apie šį portalą žinoma labai mažai, kadangi, išskyrus pagrindines figūras, beveik nieko nėra išlikę. Vis dėlto panašu, kad šių statulų



33 Amjeno (*Amiens*) katedros vakarinis fasadas. Pradėta statyti apie 1220 m.



34 Reimso katedros vakarinis fasadas. XIII a. antras ketvirtis. Planuota, kad katedros bokštai baigsis smailėmis, tačiau jos taip ir nebuvo pastatytos

stilius buvo artimas ankstyvajam Sanso katedros fasado stiliui. Anglijoje jos liko pavienis reiškinys.

Atrodo, kad tradiciniam prancūzų portalo tipui Anglijoje nepavyko įsišaknyti. Šiokių tokių jo bruožų turi Linkolno katedros choro pietinis portalas, ir tą pat galima pasakyti apie Vestminsterio abatijos transepto šiaurinį portalą, nors tik Linkolno portale išliko šis tas iš pirminės išvaizdos (žr. p. 117).

Pirmas reikšmingesnis gotikinės skulptūros paminklas yra Velso

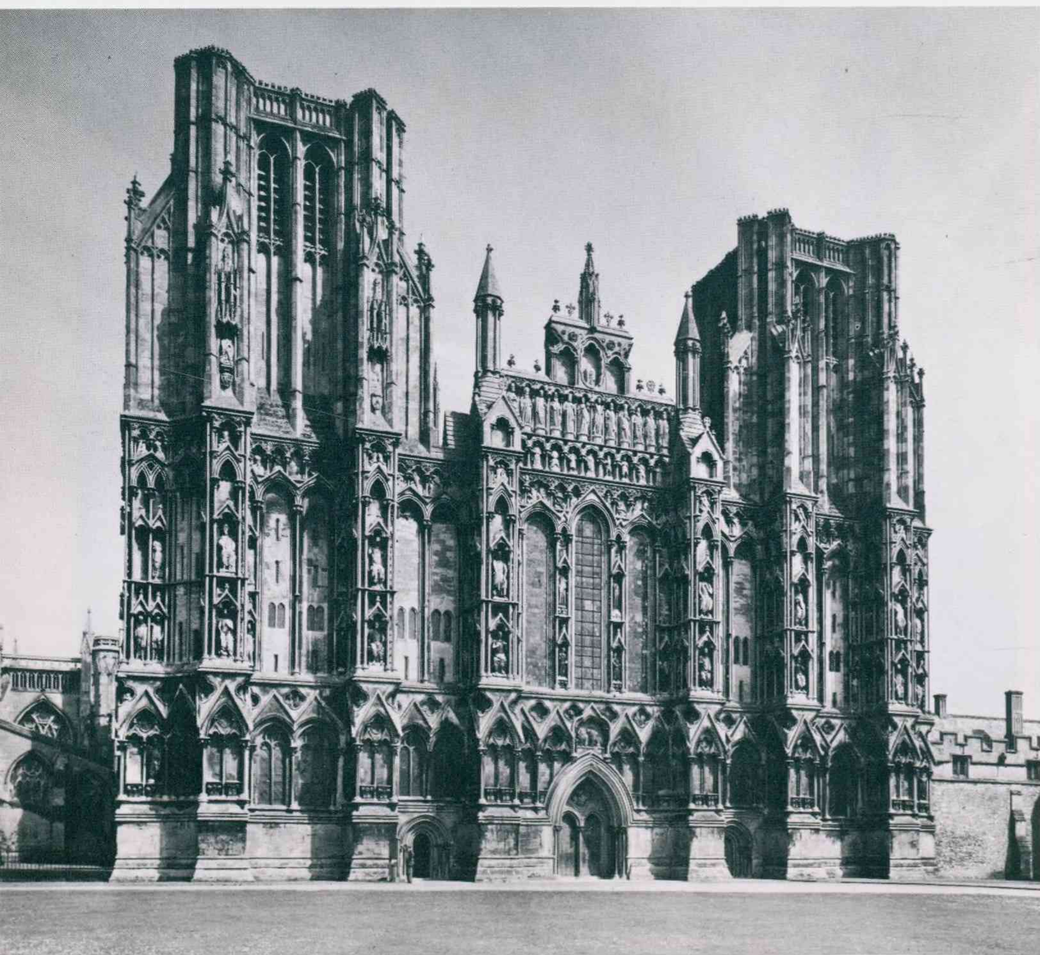


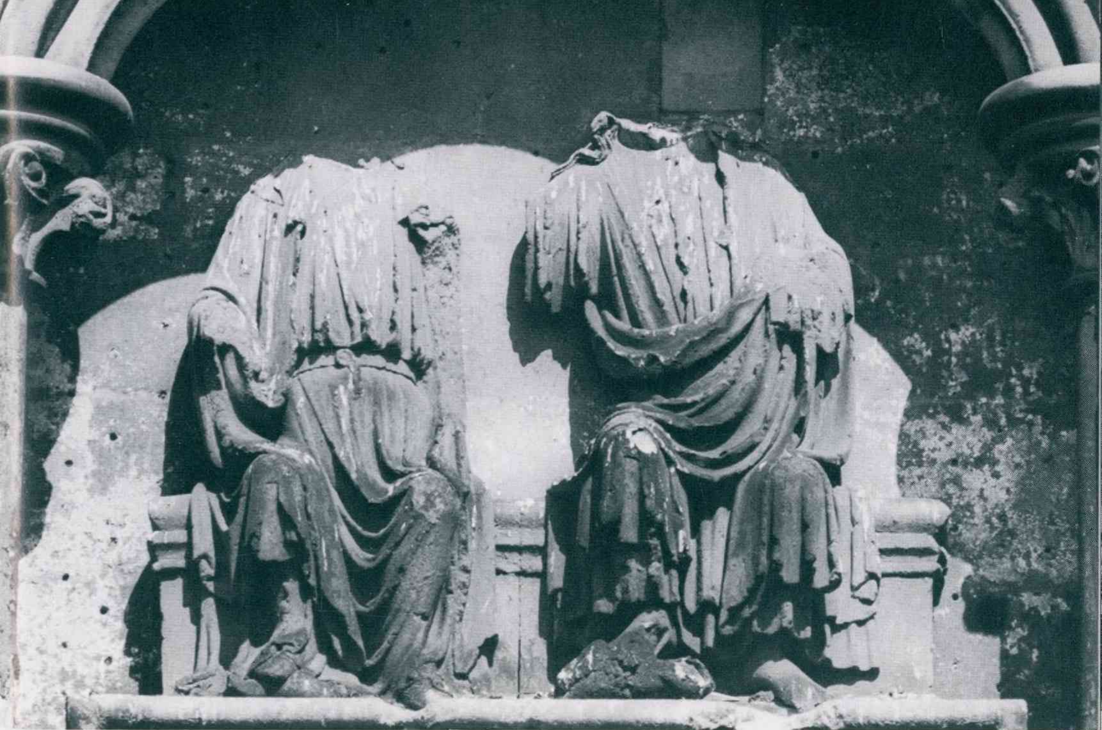
35 Šv. Jonas. Viena Jorko (*York*) Švč. Mergelės Martijos abatijos sugriautojo portalo angokraščių figūrų. Apie 1210 m.

katedros fasadas (apie 1225–1240 m.) [*il. 36*]. Jos skulptūros stilius artimiausias jau aprašytam to paties laikotarpio Amjeno-Reimso katedrų stiliui. Tačiau fasado su smulkučiu portalu kompozicija neturi nieko bendra su Il de Fransu, nors apskritai jis prancūziškas ir kilęs iš Vakarų Prancūzijos romaninių fasadų, nes ir ten didesnės skulptūros išdėstytos virš portalų.

Velso katedros fasado skulptūros meniškumo požiūriu gerokai skiriasi. Daugelis jų pagal tarptautines normas vargu ar nusipelno gero įvertinimo; geriausios – apatinių eilių skulptūros. „Švč. Mergelės Marijos vai-

36 Velso katedros vakarinis fasadas. Pradėta statyti apie 1225 m. Bokštai priklauso XIV a. pabaigai – XV a. pradžiai





37 Švč. Mergelės Marijos vainikavimas. Velso katedros centrinis vakarinis portalas. Apie 1230 m.

nikavimas“ [*il. 37*] pačiame centre labai artimas vienam nepaprastai išraiškingam fragmentui, dabar esančiam Vinčesteryje ir, ko gero, nenusileidžiančiam bet kokiam pavyzdžiui iš žemyno. Tai grakštus skulptūros kūrinys, vaizduojantis stovinčios moters figūrą, galbūt – buvusi prioro namo Vinčesteryje prieangio dekoro dalis. Jis akivaizdžiai siejasi su Strasbūro katedros skulptūra, apytikriai datuojama 1230 m.

Nepanašu, kad Vokietijoje apskritai mėginta mėgdžioti Šartro katedros vakarinio fasado stilių, ir iš tiesų gotikinės skulptūros raida ten prasidėjo XIII a. trečiame dešimtmetyje. Pirmas ryškus meistriškos prancūziško stiliaus skulptūros pavyzdys atsirado ant Strasbūro (*Strasburg*) katedros pietinio transepto [*il. 38*]. Šias statulas reikėtų datuoti maždaug 1230 m., ir jas paveikė geriausių Šartro katedros transepto skulptūrų stilius, o draperijoms ir figūrų grakštumui įtakos turėjo tarpinė Reimso katedros skulptūra. Strasbūro katedros skulptūra išsiskiria ir įtempta dramatiška nuotaika. Čia susiduriame su ypatybe, nepaprastai tvirtai



38 Švč. Mergelės Marijos mirtis. Strasbūro (*Strasbourg*) katedros transepto pietinės atšakos išorės vaizdas. Apie 1230 m.

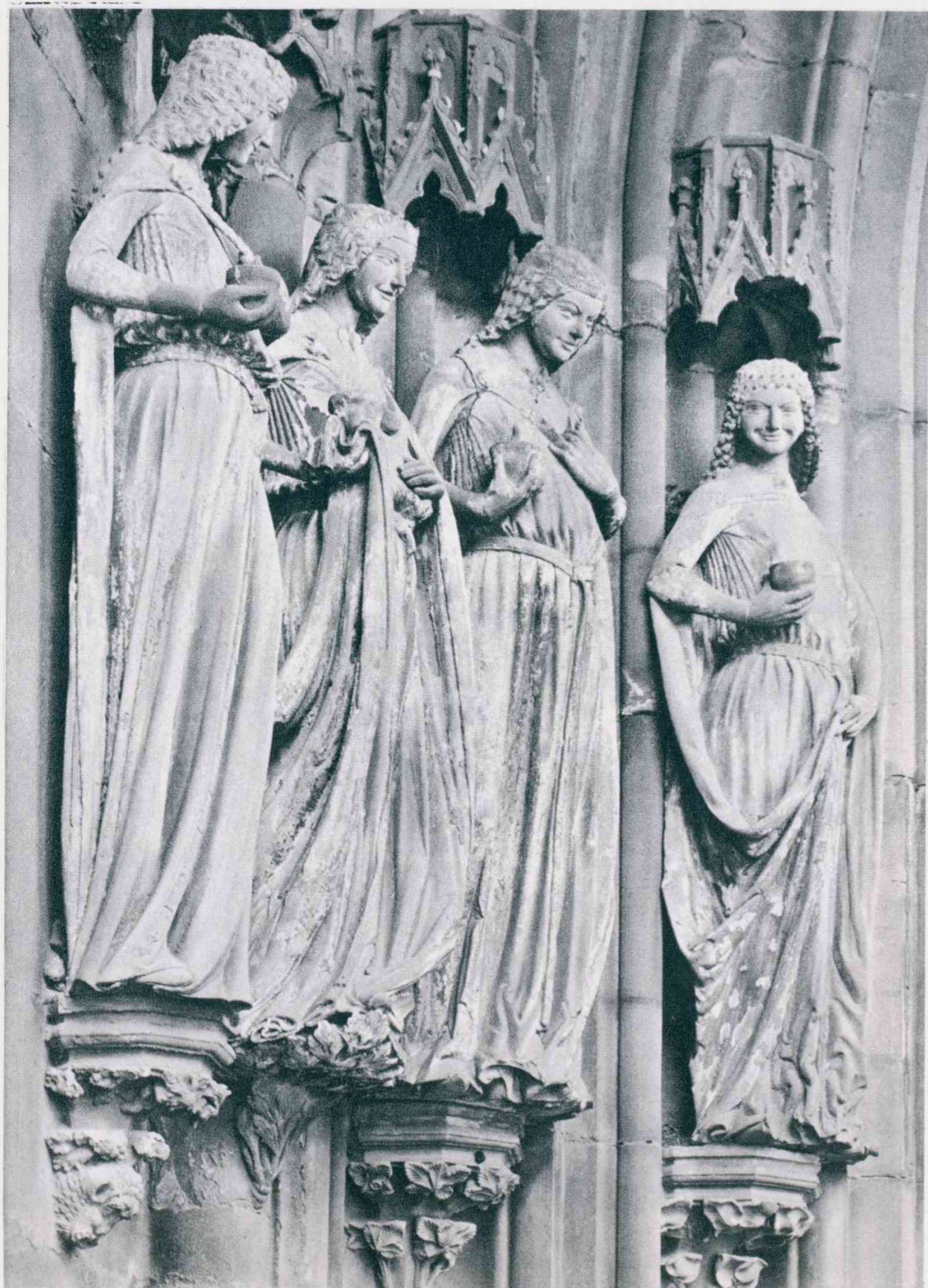
įaugusia į visą Vokietijos skulptūrą – tai *penchant* [polinkis] į stiprias emocijas bei akivaizdus siekis veikti ir audrinti žiūrovo jausmus.

Tai vėl pasirodo Bambergo katedroje (galbūt iki 1237 m.) – grupėje skulptūrų, kurias sukūrė akmentašiai, labai gerai susipažinę su Reimso katedros kūriniais [*il. 39*]. Kaip skulptūrinis kompleksas, Bambergo kūriniai nepaprastai sunkiai paaiškinami, tačiau Reimso stilius kone kiekvienoje detalėje, o emocijos, Reimse vos juntamos, čia reiškiamos daug atviriau.

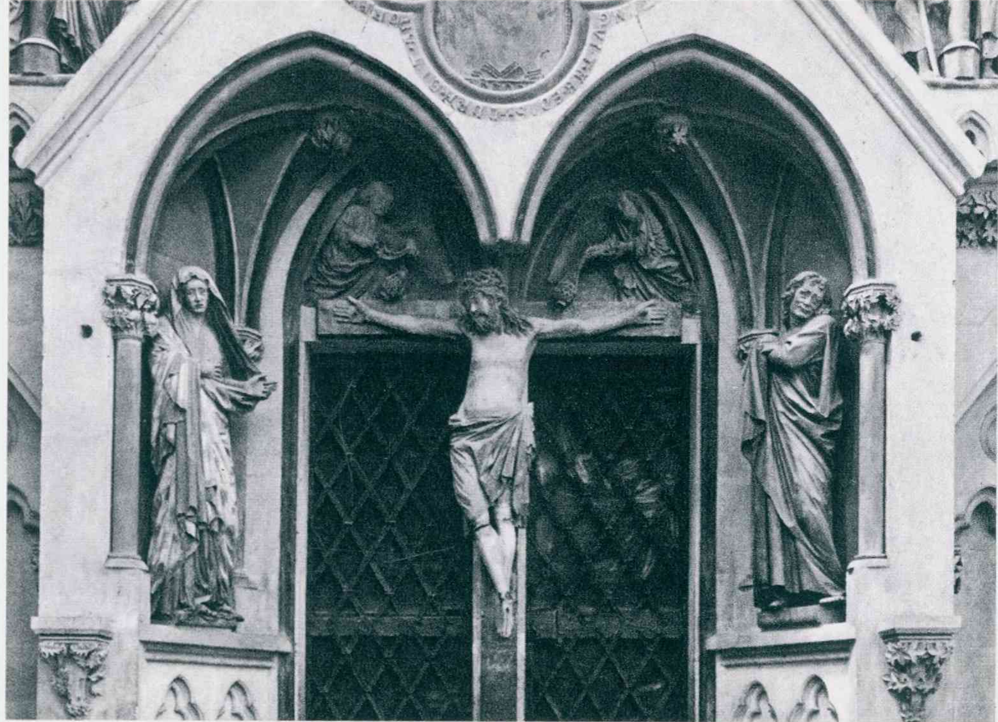
Bambergo ir Strasbūro katedrų portalai masyviais apvadais bei apskritomis arkomis artimi romaniniams. Nėra jokio užbaigto didelio portalo, o tarp jų ir Strasbūro katedros vakarinio fasado, kuris padėtų nustatyti, ar šiuo laikotarpiu nors vienas vokiečių skulptorius bandė priderinti prancūziško stiliaus statulas prie prancūziškojo portalo tipo. Toks atvejis greičiausiai galėtų būti Magdeburgo katedra, kurios Rojaus portalo „Protingosios ir paikosios mergaitės“ (apie 1245 m.) [*il. 40*] iš pradžių tikrai buvo skirtos ne toms durims papuošti. Aiškiai numatytos



39 Švč. Mergelė Marija. Iš „Švč. Mergelės Marijos apsilankymo“. Bambergo katedra; dabar – choro šoninė nava. Apie 1230–1235 m.



40 Protingosios mergaitės. Magdeburgo katedros Rojaus portalas. Apie 1245 m.



41 Nukryžiavimas. Įėjimas į Naumburgo katedros chorą. Apie 1245 m.

kažkokiam Paskutinio teismo portalui, čia, iškeltos į aukštį ir vietą, paprastai skiriamą apaštalų figūroms, jos netikėtai tapo labai svarbios. Tačiau pirminio durų sumanymo nebežinome. Šios statulos, be jokios abejonės, yra vokiško stiliaus. Skulptorius labai stengėsi parinkti tinkamas džiaugsmo bei nevilties išraiškas, bet noras padaryti įspūdį žiūrovui nuslopino jautrumą, ir paaiškėjo, jog tikroviškumą ir groteską kartais skiria tik vienas žingsnis.

Naumburgo katedros vakarinio choro skulptūros [*il. 42*] taip pat pasižymi šia dramatinės įtampos kupina nuotaika. Magdeburgo skulptūros susijusios su Strasbūro katedros skulptūromis, o naumburgiškės atrodo paveiktos Bambergo stiliaus. Draperijos – storos ir sunkios, o figūroms stinga Strasbūro tradicijai būdingo grakštumo. Skulptoriai jau turbūt buvo dirbę Maince (*Mainz*) prie choro pertvaros (iki šiol išliko tik jos fragmentai), o po darbo Naumburge apie 1240 m. jie greičiausiai išvyko į Meiseną (*Meissen*), iš kurio portalo išliko to paties bendro



42 Grafas Ekhartas ir Uota. Naumburgo katedra. Apie 1245 m.



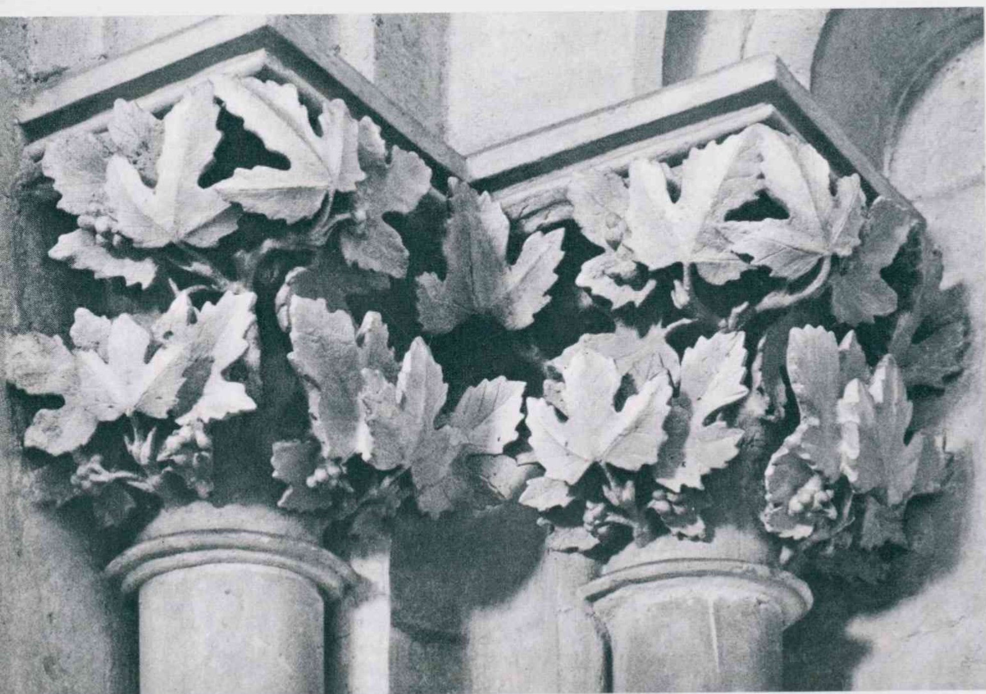
43 Naumburgo katedros vakarinis choras. Matyti buvusi skulptūrų vieta [*il. 42*]

stiliaus figūrų. Naumburgo katedroje išliko viskas. Vakarinį chorą nuo visos bažnyčios skiria pertvara, arba *pulpitum* (tai vienas iš vos kelių XIII a. pavyzdžių, išlikusių nesugadintų Europos žemyninėje dalyje). Ant jos iškaltos reljefinės Kristaus kančios scenos. Krucifiksas kabo ant įėjimo į chorą tarpustakčio [*il. 41*]. Viduje sienas puošia didžiulės figūros, panašiai kaip Šventojoje koplyčioje (*Ste Chapelle*) Paryžiuje [*žr. il. 62*]. Tik čia šios figūros – ne apaštalai, o katedros rėmėjai pasauliečiai. Jų pozos – netikėtai dramatiškos [*il. 42*]; atrodo, tarsi jie bendrautų tarpusavyje per visą bažnyčios plotį. Tačiau bendrame vokiečių skulptūros fone išsiskiria šių statulų choro viduje jausmingumas ir santūrumas. Nors jose perteikti skirtingi žmonių tipai bei įvairiausios jausminės būsenos, skulptoriai apskritai vengė grotesko ir utriravimo, tad šiuo požiūriu jų nuostata smarkiai skiriasi nuo Magdeburgo „Mergaites" kūrusių akmentašių nuostatos.

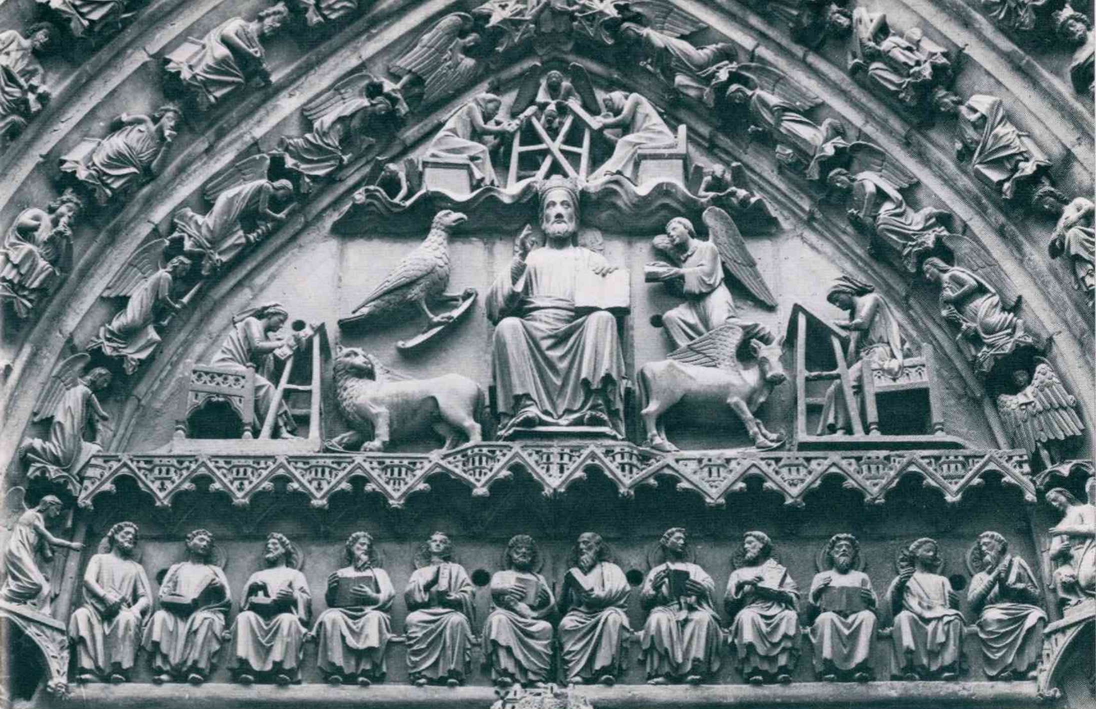
Reikėtų paminėti, kad Naumburgo kolonų kapiteliai [*il. 44*] dekoruoti labai natūralistiškais lapų motyvais. Tai būdinga manierai, su kuria jau susipažinome Reimse ir kuri pasklido Prancūzijoje bei kitose Europos vietovėse, pasiekdama, pvz., Magdeburgą ir Gelnhauzeną (*Gelnhausen*), Sautvelą (*Southwell*) Anglijoje ir Leoną Ispanijoje (žr. p. 117).

Maždaug iki 1220 m. aprašytieji prancūzų skulptūros stiliai beveik nepaveikė Ispanijos skulptūros. Nevienalytė prancūziška įtaka akivaizdžiai išryškėja tokiuose portaluose kaip Sanguesos Švč. Mergelės Marijos, Avilos šv. Vincento bažnyčiose ar Kompostelos Santjago Šlovės portale (*Portico della Gloria*). Tačiau nuodugniau tyrinėjant aiškėja, kad idėjų dažniau semtasi iš periferinių Burgundijos bei Akvitanijos regionų.

Tik trečiajame amžiaus dešimtmetyje prasidėjo laikotarpis, kai nuosekliau susidomėta prancūzų skulptūra. Iš tiesų, kitaip nei Vokietijoje, čia ištisi portalai buvo kuriami tiesiogiai sekant Prancūzijos pavyzdžiais.



44 Naumburgo katedros vakarinio choro kapitelis, puoštas lapija. Apie 1245 m.

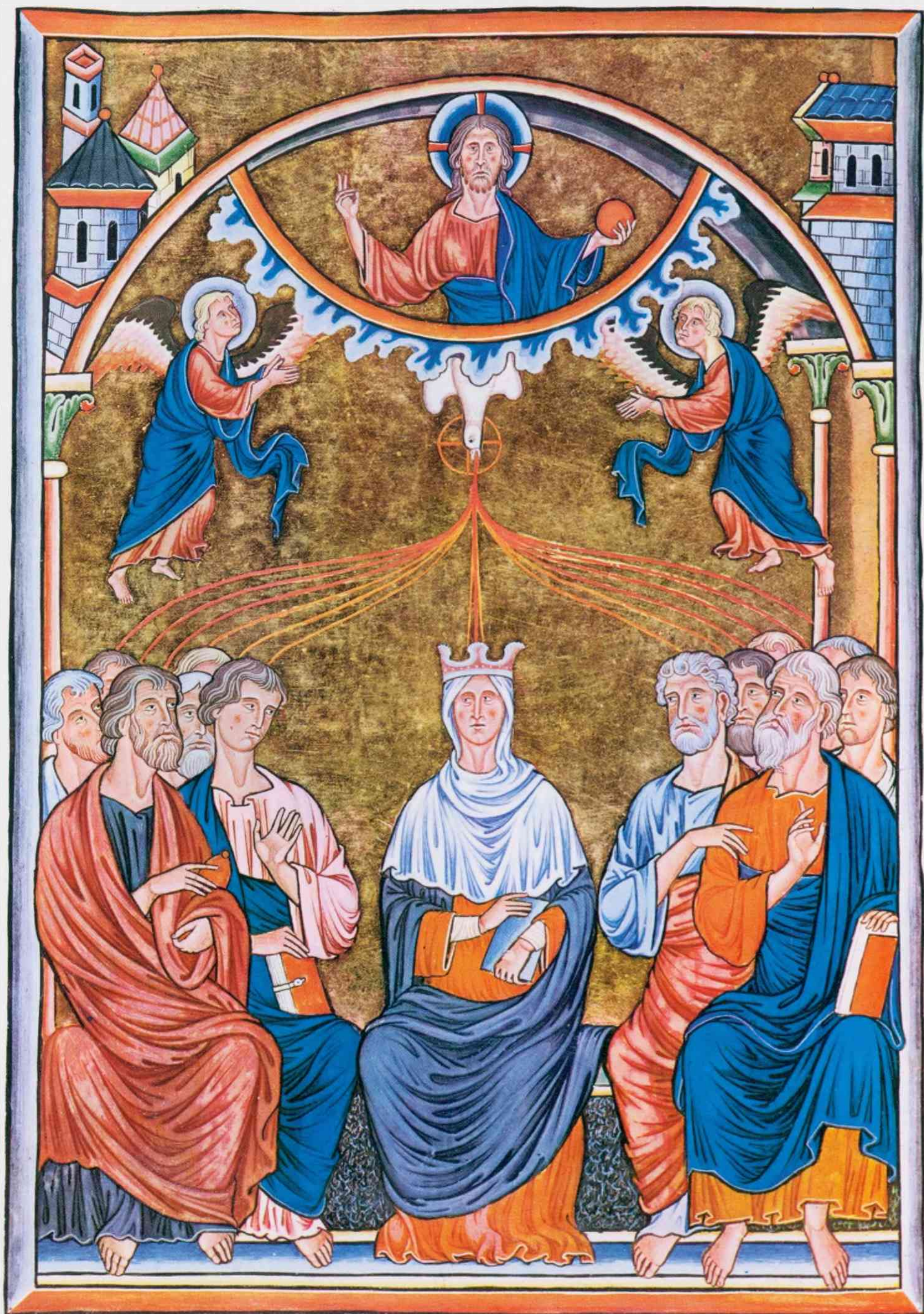


45 *La Portada del Sarmental.* Burgo (*Burgos*) katedros pietinis transeptas. Apie 1235 m.

Didžiausias ankstyvosios gotikinės skulptūros kompleksas yra Burgo katedroje. Jo stilistikos šaltinis buvo Amjenas. Kai kurios pietinio transepto portalo (*La Portada del Sarmental*, 1235) [*il. 45*] figūros tokios panašios į Amjeno katedros „Dievulį" (*Beau Dieu*), kad atrodo lyg jas sukūręs skulptorius tikrai būtų dirbęs Amjene. Pietinio transepto fasadas, pastatytas galbūt apie 1250 m., pasižymi daugeliu iš Reimso katedros perimtų ypatumų. Langas rožė yra panašaus pavidalo, kaip Reimso katedros transepto rožė, ir net Karalių galerija įkomponuota virš jo. Panašiai kaip Amjene, šoninės portalo statulos veržiasi pirmyn kontraforsų link.

PEREINAMOJO LAIKOTARPIO EUROPOS TAPYBA

Tapyboje kitokios aplinkybės formavo kitokias problemas. Ir vėl susiduriame su pereinamuoju laikotarpiu, kuriam baigiantis, kaip ir architektūroje, Paryžius iškilo kaip centras stiliaus, giliai paveikusio visą Europą. Tačiau tarp 1140 ir 1200 m. plėtojosi aibė vietinių stilių, daugiau



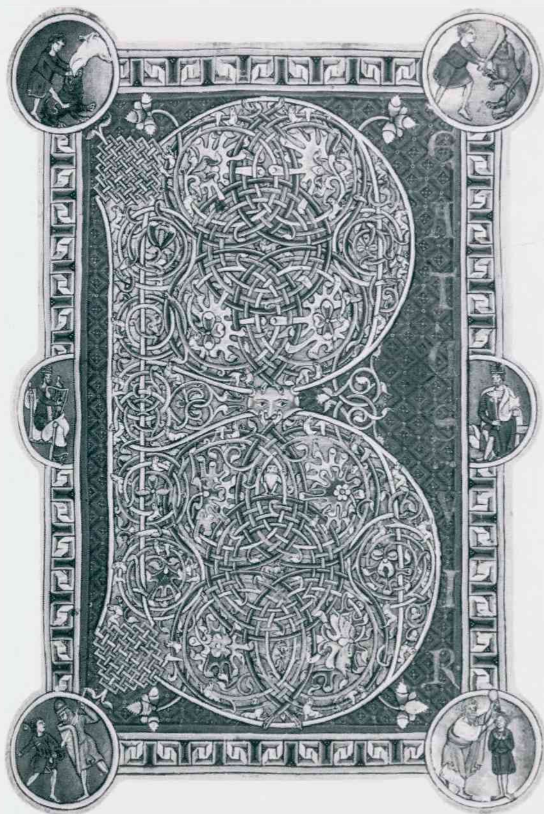
46 Sekminės. Vadinamasis Ingeborgos Psalmynas. Iki 1210 m.

ar mažiau paveiktų dominuojančio Bizantijos meno. Neįmanoma susekti visų Bizantijos įtakos laipsnių, o datuoti bei nustatyti tarpusavio ryšius – nepaprastai sunku. Reikia pažymėti, kad norėdami savo apžvalgoje apsiriboti vien gotikiniu menu, visiškai pagrįstai turėtume ignoruoti daugumą XII a. tapybos, nes joje vargu ar apskritai ką galėtume nesvyruodami pavadinti „gotika". Tik pačioje amžiaus pabaigoje bizantiškosios taisyklės sušvelnėjo arba buvo pakeistos. Kai kuriose srityse, ypač Imperijos teritorijoje, tos taisyklės išliko net XIII a. Tačiau nekreipti dėmesio į šį meną būtų dvigubai nepateisinama: pirmiausia dėl to, kad jis labai aukšto lygio, be to, chronologiškai sutampa su šios knygos ribomis, antra, jis suformavo XIII a. „ankstyvosios gotikos" pagrindus.

Vakarų imperijai iki XII a. būdinga didžiulė tapybos tradicijų įvairovė. Ankstesnio šios serijos tomo – Johno Beckwitho knygos *Ankstyvųjų Viduramžių menas* (*Early Medieval Art*) skaitytojai jau yra susipažinę su rankraščių iliuminavimo tradicija. Ši tradicija suformavo gana aiškias idėjas apie tai, kaip turėtų atrodyti svarbus ir puošnus rankraštis, kaip turėtų būti sukomponuoti jo puslapiai, kaip leistina puošti paraštes ir t. t. Iš šios tradicijos, kad ir kokia permaininga bei svyruojanti ji būtų buvusi, kilo ir daugelis figūrų stiliaus bei draperijų vaizdavimo taisyklių.

XII a. indėlis labai didelis. Vieno amžiaus rankraščių reikmės skiriasi nuo kito amžiaus rankraščių reikmių. XII a. itin intensyviai tyrinėti Biblijos tekstai, todėl tai – didžiųjų Biblijų ir Biblijų komentarų amžius. Kitas rankraščių tipas, išpopuliarėjęs XII a., buvo Psalmynas. Tai asmeniniam pamaldumui skirta knyga, kuria dažniausiai naudodavosi vienuolių pašaukimą patyrę žmonės. Puošniausios buvo tikrai brangios iliustruotos knygos su gausiais puikiais paveikslais, tarsi įvedančiais į tekstą. Tokių knygų dažnai turėdavo kilmingos vienuolės, ir amžiaus antroje pusėje jos vis labiau populiarėjo.

XII a. būdingi itin puošniai dekoruoti inicialai. Inicialą, kurio pavyzdys ypač išpopuliarėjo į amžiaus pabaigą, sudarė spiralėmis susisukę augalų stiebeliai, supinti su aštuonkojį primenančiais didžiulių bizantiškų



47 Psalmės 1 inicialas B. Miuncheno Psalmynas. Apie 1200 m. Prabangios puošybos pavyzdys

48 (apačioje) VILARDAS IŠ ONEKŪRO (*Villard de Honnecourt*) Neatpažintas siužetas. Iš Vilardo bei jo sekėjų garsiojo eskizų sąsiuvinio. Apie 1220 m.

žiedų vainiklapiais [*il. 47*]. Iš knygos *Ankstyvųjų Viduramžių menas* taip pat sužinojome, kad būta tikrai originalių bandymų (ypač Anglijoje) su bizantiškuoju „šlapiųjų klosčių“ drapiravimo stiliumi. Tačiau tai reikėtų vertinti kaip išskirtinį ir neįprastą įsitvirtinusio figūrų ir draperijų tapymo būdo puošimą.

„Šlapiųjų klosčių“ stilius taip pavadintas dėl to, kad draperija atrodo prilipusi prie kūno, drėgna. Tokiu būdu galima pavaizduoti po medžiaga slypintį kūną, neatsisakant paviršiaus dekoratyvinio traktavimo, ir galiausiai sukuriamas dekoratyvinėmis linijomis išraižytų lygių paviršių įspūdis. Tokių taisyklių laikėsi ir tapytojai, ir skulptoriai. Galima pastebėti panašumų tarp XII a. Šiaurės rytų Prancūzijos skulptūros, Mezo regiono metalo dirbinių bei Šiaurės Prancūzijoje ir dabartinės Belgijos teritorijoje sukurtų rankraščių.

Turint galvoje šiuos panašumus, būtų galima tikėtis, kad tapytojai, kaip ir skulptoriai, toliau plėtojo antikinį Mikalojaus Verdeniečio stilių ir kad „antikinė“ Reimso skulptūra (žr. p. 46–47) susilaukė atitikmens tapyboje. Atitikmuo tikrai yra, bet, kad ir kaip keista, neišpopuliarėjo. Tai vienas didesnių rankraščių – Prancūzijos karalienei Ingeborgai, Pilypo Augusto žmonai, priklausęs Psalmynas [*il. 46*]. Jis sukurtas iki 1210 m. ir yra puikus į rankraščio iliuminaciją perkelto Mikalojui būdingo stiliaus pavyzdys. Pats Psalmynas – puošnus naujo maldingos knygos žanro pavyzdys; jis priklausė aukštą padėtį užėmusiai poniai ir, kaip ankstesnis Albanio Psalmynas, buvo gausiai (iš tiesų net per gausiai) iliustruotas. Jo stilius nevieningas, tačiau visą puslapį užimančiose miniatiūrose esama figūrų, nutapytų „grioveliniu“ Mikalojaus dirbinių ir Reimso skulptūrų stiliumi.

Kiek vėliau buvo sukurtas kitas, visiškai kitoks rankraštis, kur taip pat pritaikytas „griovelinis“ stilius. Tai mūrininko Vilardo iš Onekūro (*Villard de Honnecourt*) eskizų knyga [*il. 48*]; Vilardui, kaip žinia, didelį įspūdį darė Reimso katedra, ir gali būti, kad jis perėmė jos skulptūrų stilių. Esama ir vėlesnių, bet ne tokių meniškų rankraščių. Tai mišiolas iš Anchino (Duė (*Douai*), Miesto biblioteka, Ms 90) ir su juo susijęs lapas iš kito mišiolo (Kelnas, Wallraf-Richartz muziejus), taip


Ī PRINCIPIO: ERA VERB

pat evangelynas iš Kelno šv. Martyno Didžiosios bažnyčios (Briuselis, Karališkoji biblioteka, Ms 9222). Visi šie pavyzdžiai atkeliavo iš to paties regiono, kuriame dirbo ir Mikalojus Verdenietis, tad galima spėti, kad ten pat sukurtas ir Ingeborgos Psalmynas.

Šis stilius pastebimas ir daugelyje Prancūzijos bei Anglijos vitražų. Regis, tarp stiklo meistrų jis buvo ypač populiarus, kaip patvirtina nuoroda į ankstyvuosius Kenterberio katedros vitražus.

„Griovelinio" stiliaus taikymas išreiškė bendrą tendenciją tikroviškiau perteikti draperijas. Ji vis dar išlaikė šį tą iš „šlapiųjų klosčių" taisyklės, nors iš tiesų taisyklingiau sekė tuo klasikiniu stiliumi, iš kurio galiausiai ir buvo kilusios „šlapiosios klostės". Plokščius paviršius vis dar gaubė linijiniai raštai. Tačiau audinys įgijo ir savų ypatybių. Aštrokame senojo stiliaus linijiškume atsirado minkštumo bei apvalainumo.

Nesunku rasti ankstesnių įrodymų, liudijančių šios krypties sąjūdį. Sąjūdis ypač reiškėsi Anglijoje ir (vėl) Šiaurės Prancūzijoje bei Nyderlanduose. Pavyzdžiui, „Šv. Amando gyvenimo" trečiajame dideliame rankraštyje, sukurtame galbūt apie 1175 m. (Valansjeno (*Valenciennes*) miesto biblioteka, Ms 500), didelės paviršiaus dalys modeliuotos spalvomis, tuo tarpu anksčiau kontūrai būdavo paryškinami linijomis. Didžioji Manerijaus Biblija (Paryžius, Šv. Genovaitės biblioteka, Ms 10), sukurta greičiausiai Šv. Bertino vienuolyne (*St Bertin*) apie 1180 m., taip pat tapyta minkštesniu stiliumi. Šiam darbui vadovavęs Manerijus buvo anglų vienuolis iš Kenterberio, ir tai primena amžiaus antroje pusėje egzistavusias glaudžias stilistines sąsajas tarp šio regiono ir Anglijos. Anglijos karaliaus Henriko II Pti Kvili (*Petit-Quevilly*) įsteigtų namų raupsuotiesiems (1183) dekore matome dar natūralistiškesnio tapybos stiliaus pavyzdį.

Pagaliau, pradėdami amžiaus pabaiga, galime suminėti daugybę Anglijoje sukurtų Psalmynų [*il. 49*], taip pat perteikiančių šią draperijų stiliaus permainą. Turtingiausiai iliustruotame Psalmyne, dabar saugomame Miunchene (Miesto biblioteka, Ms Clm 835), yra net aštuoniasdešimt puslapinių iliustracijų. Atrodo, kad jis sukurtas Glosterio apylinkėse. Žinoma, tokios apimties darbą kūrė keletas dailininkų. Labiausiai išlavintas stilius yra nepaprastai minkštas ir toli pažengęs nuo

49 Kristaus didybė. Miuncheno Psalmynas. Apie 1200 m.

Lambeto (*Lambeth*) Biblijos manieringumo. Tą pat, tik mažesniu mastu, galima pasakyti apie kitus du Psalmynus (abu dabar Britų muziejuje, Ms Arundel 157 ir Royal IDX). Ankstesnėje šios serijos knygoje *Ankstyvųjų Viduramžių menas* buvo apžvelgta, kaip ši kryptis atsispindėjo viename didžiuliame ir įspūdingame rankraštyje – Vinčesterio Biblijoje. Paskutinis jos iliustratorių atrodo labai artimas dailininkui, apie 1200 m. apipavidalinusiam Vestminsterio abatijos Psalmyną (dabar Britų muziejuje, Ms 2 A XXII) [*il. 50*]. Šio Psalmyno tapyba pasižymi kuplių ir minkštų draperijų stiliumi. Audinys krinta plačiomis aptakiomis klostėmis, o „šlapiųjų klosčių" stiliui būdingo kietumo nebėra. Neaišku, ar Vestminsterio Psalmyną apipavidalinęs žmogus buvo mokęsis Londone, nes beveik nieko nežinome apie tuometinę Londono tapybą.

Karalienės Ingeborgos Psalmynas – pirmas karališkojo dvaro rankraštis, pristatytas šioje knygoje. Turint galvoje jo neįprastą stilių, jis gali pasirodyti šiek tiek vienišas. Tačiau po jo ėjo kitos Prancūzijos karališkosios šeimos knygos, kuriose „griovelinio" stiliaus įtaka pastebimai tęsiama. Pasak XIV a. tradicijos, vienas šių Psalmynų (Paryžius, Bibl. Arsenal Lat. 1186) priklausęs Liudviko IX motinai Blankai Kastilietei (mirusiai 1252 m.). Tai gausiai dekoruota knyga su apskritimuose įkomponuotomis iliustracijomis [*il. 52*]. Beveik akivaizdu, kad šis principas perimtas iš vitražo, ir šiuo požiūriu vitražisto menas atrodo paveikęs iliuminatoriaus kūrybą. Stiliaus panašumai jau minėti anksčiau (p. 71). Kadangi vitražistas iš esmės buvo viena tapytojo specializacijų, nieko nuostabaus, kad abi šios profesijos iš dalies sutampa. Vitražas dažnai atspindėdavo rankraščių tapybos stilių, o šiuo atveju panašu, kad puslapio kompozicijai iliuminatorius pritaikė iš vitražisto perimtą idėją.

Vadinamojo Blankos Kastilietės Psalmyno stilius primena kiek mažesnės meninės vertės Psalmyną (Paryžius, Nac. Bibl. Nouv. Acq. 1392) – turbūt apie 1240 m. Šventajai koplyčiai sukurto evangelyno dalis (Paryžius, Nac. Bibl. Lat. 8892) ir keturios didelės *Bibles Moralisées.* Pastarosios – tai naujas Biblijos tipas, kuriame Senojo Testamento ir Naujojo Testamento įvykiai jungiami su simbolinėmis interpretacijomis. Puslapio kompoziciją sudaro viena šalia kitos apskritimuose pavaizduotos

50 Kristaus didybė. Vestminsterio Psalmynas. Apie 1200 m.


MARCVS:
LVCAS:

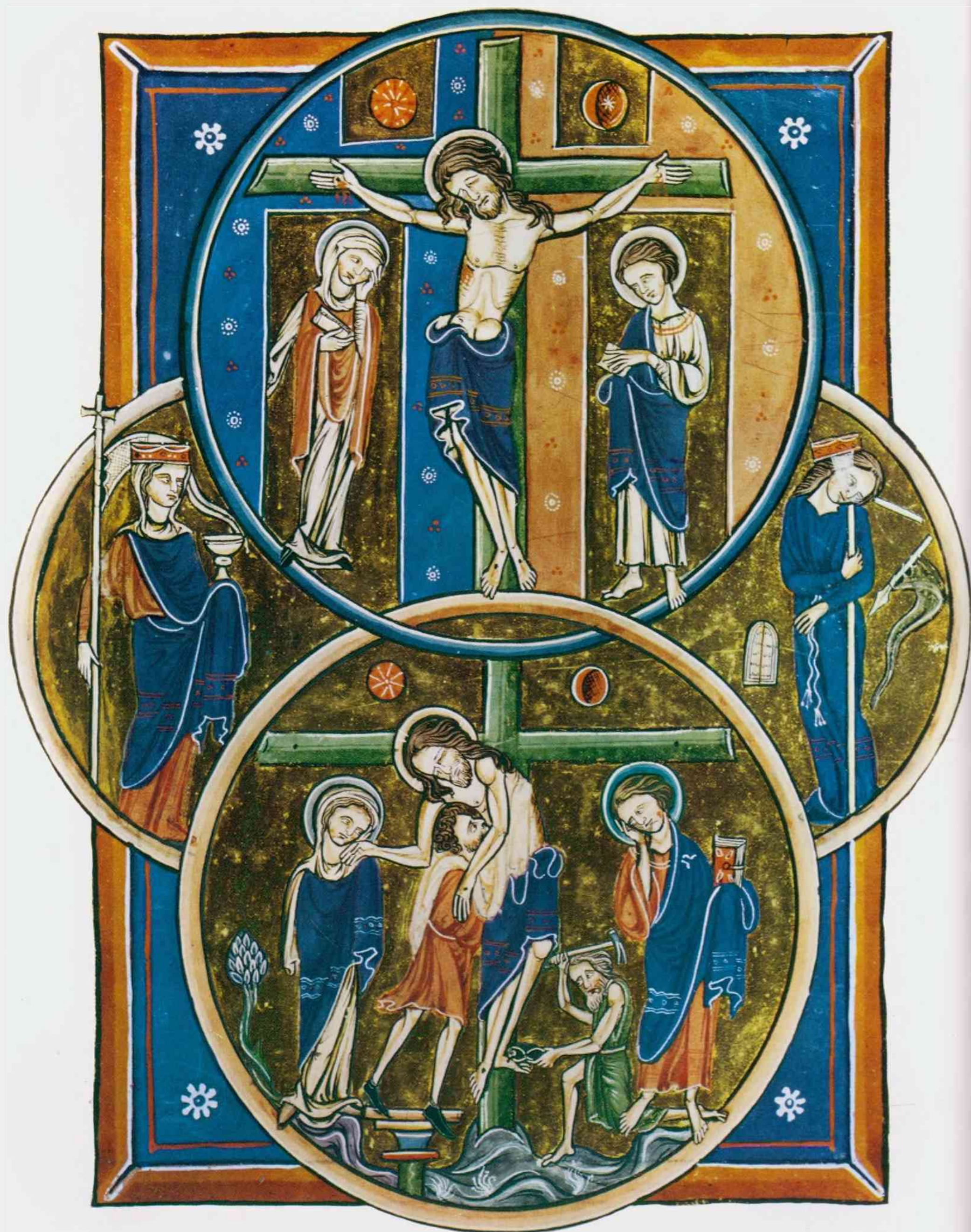
scenos, po aštuonetą kiekviename puslapyje, greta atitinkamo teksto. Vienoje iš *Bibles Moralisées* (Viena, Austr. Nac. Bibl. 1179) šalia karaliaus pavaizduotas perrašinėtojas. Tokios kartais vos pastebimos užuominos į karališkąją šeimą leidžia spėti, kad čia matome pradžią rankraštinės tapybos tradicijos, įsitvirtinusios Prancūzijos karaliaus dvare Paryžiuje 1225–1250 m. Žinoma, reikia pridurti, jog tai tik prielaida. Šio laikotarpio pradžioje, kiek žinoma, Paryžius nedarė jokios įtakos meniškų rankraščių kūrimui nei su jais susijusioms madoms. Stebina tai, kad nėra knygų, kurias būtų užsakęs abatas Sugeris. Jei anksčiau išdėstytos prielaidos teisingos, meno istorijoje buvo prieita prie kažko panašaus į riboženklį. Nuo tada Paryžius pradeda daryti įtaką stiliui ir madai.

Anglijoje daugelis Psalmynų ir kitų knygų plėtojosi lygiagrečiai aptartoms prancūziškosioms. Čia taip pat puslapio kompozicijoje buvo populiaru taikyti apskritimus bei susietus pavidalus, nors, išskyrus vieną išimtį, tiksli Blankos Kastilietės Psalmyno kompozicija taip ir nebuvo mėgdžiota. Vieną iš Psalmynų – Piterboro (*Peterborough*) abato Roberto iš Lindsio (*Lindeseye*) – tikrai galima datuoti iki 1222 m. Pagrindinio šios knygos dailininko stilius yra grakštesnis negu Paryžiaus kolegų [*il. 51*], tačiau draperijos, kaip ir kūnai bei gana apskriti veidai, modeliuojami labai panašiai. Anglijoje ypač išpopuliarėjo grakščiomis kilpomis krintančios draperijos klostės.

Iš tiesų tai viena pagrindinių dekoratyvinių priemonių, būdingų grupei rankraščių, iš kurių dažnas susijęs su Pietvakarių Anglija, o tai šiek tiek stebina. (Vis dar nėra pagrindo teigti, kad Londonas buvo reikšmingas knygų iliuminavimo centras.) Šiai grupei priklauso Eimsberio (*Amesbury*) Psalmynas (Oksfordas, All Souls Ms Lat. B) [*il. 53*], Henriko Čičesteriečio (*Henry of Chichester*) mišiolas (Ekseterio kanonas; Mančesteris, John Rylands Lib., Ms Lat. R24), Ivšamo (*Evesham*) Psalmynas (Britų muziejus, Add. 44874) ir Švč. Trejybės Apreiškimas Jonui (Kembridžo Švč. Trejybės kolegijos biblioteka, Ms R. 16. 2). Visi drauge jie gali atstovauti apie 1250 m. gyvavusiai anglų iliuminacijai. Vienintelio Ivšamo Psalmyno data numanoma (po 1246 m.), o kadangi jame bendri grupės bruožai įgiję manieringumo, jį galima laikyti vėliausiu. Galbūt



51 Nukryžiavimas. Roberto Lindsiečio (*de Lindeseye*) Psalmynas. Iki 1222 m.



52 Nukryžiavimas ir Nuėmimas nuo kryžiaus. Vadinamasis Blankos Kastilietės Psalmynas. Apie 1235 m.

53 (dešinėje) Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu ir donatorius. Eimsberio (*Amesbury*) Psalmynas. Apie 1240–1250 m.



labiausiai iš visų išsiskiria Eimsberio Psalmynas, puošnumą suderinęs su nepaprastu subtilumu bei trapumu, kuriuo dvelkia figūrų gestai bei bendra kūrinio nuotaika [*il.* 53].

Šio stiliaus bendraamžės yra kitos dvi rankraščių iliuminacijų grupės. Atrodo, kad pirmoji rėmėsi šv. Albano tematika ir yra susijusi su dailininku bei istoriku Matu Paryžiečiu [*il.* 55]. Tačiau iš Vindzoro sienų tapybos fragmentų matyti, kad karaliaus tapytojai panašiu stiliumi kūrė ir didelio formato darbus, tad gali būti, jog Paryžietis iš tikrųjų sekė sostinės mada. Stiliui būdingas nuspalvintas kontūrinis piešinys ir jo populiarumą liudija daugybė rankraščių, beje, ne visi jie iliustruoti paties Paryžiečio. Nuspalvinto kontūrinio piešinio technika, be abejo, labai sena. Kuriam laikui ją buvo atgaivinęs vienas iš Lindsio (*Lindeseye*) Psalmyno dailininkų, o Matas Paryžietis bei jo aplinkos dailininkai pratęsė tradiciją, pritaikę ją ano meto (apie 1250 m.) stiliui. Pats Matas Paryžietis mirė greičiausiai 1259 m.

Antrosios grupės rankraščių autoriams priklausytų žmogus, ant rankraščių pasirašęs: „W. de Brailes". Jis pavaizdavo ir save kaip dvasininką su tonzūra. Aukštutinio Breilso (*Upper Brailes*) ir Žemutinio Breilso (*Lower Brailes*) kaimai yra netoli Banberio (*Banbury*), Oksfordšyre (*Oxfordshire*), o 1260 m. Vilhelmo Breilsiečio (*William de Brailes*) pavardė pasirodo Oksfordo gatvių registre. Taigi esama pagrindo sieti šiuos rankraščius su Oksfordo universitetiniu miesteliu. Vilhelmas Breilsietis ir jo bendradarbiai nebuvo rafinuoti, įmantrūs dailininkai. Atrodo, Breilsietis buvo gyvybingas vaizduotojas *raconteur* [pasakotojas] ir kaip pereinamojo laikotarpio figūra nusipelno didelio istorikų susidomėjimo. Jo personažai įsisupę į tam laikotarpiui būdingas ilgas, vingiuotomis vamzdinėmis klostėmis krentančias draperijas, o puslapių kompozicijose jis dažnai naudojo geometrinius pavidalus, primenančius vitražinio lango vaizdą. Tačiau jo figūrų veidai neprimena nei Mato Paryžiečio, nei Eimsberio Psalmyno stiliaus. Vietoj apskritų modeliuotų veidų Breilsietis piešė smulkius apmatus, kurių bendras išraiškingumas priklausė vien nuo kaligrafinių įgūdžių [*il.* 54]. Toks veido tipas, tiesą sakant, jau kito skyriaus tema. Paryžiaus tapyboje jis pasirodė apie 1250 m. ir dailumu bei įmantru-



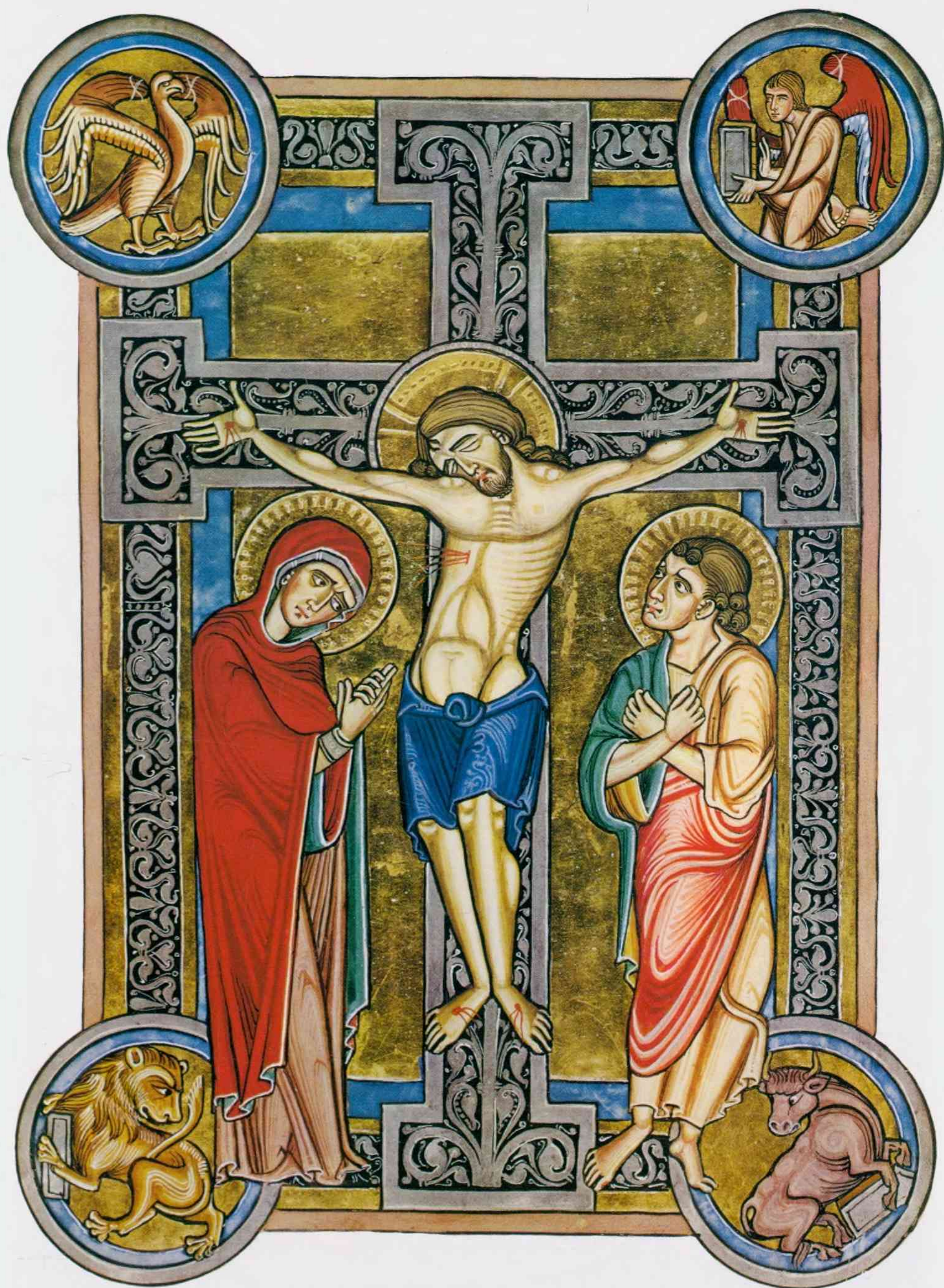
54 VILHELMAS BREILSIETIS (*William de Brailes*) Kristus eina vandeniu. Iš iliustracijų rinkinio. Apie 1240–1260 m.

mu buvo susijęs su Liudviko IX dvaro rankraščiais. Breilsiečio kūrinį vargu ar galima pavadinti dailiu, o iš kur jis perėmė šią idėją, lieka neaišku.

Vokietijos istorija visai kitokia. Ten bizantiškasis „šlapiųjų klosčių" stilius su stebėtinu pastovumu išliko net XIII a. Paskutinį šio stiliaus linijinio varianto pavyzdį galima išvysti evangelyne, apie 1197 m. įteiktame Noihauzeno (*Neuhausen*) šv. Kiriako (*St Cyriacus*) koleginei bažnyčiai (Karlsrūhė, Žemės biblioteka, Cod. Bruchsal I). Meniškai išraiškingesnė rankraščių grupė, susijusi su Švabijos Veingarteno (*Weingarten*) vienuolyno abatu Bertoldu (*Berthold*), valdžiusiu 1200–1232 m. Įspūdingiausias rankraštis – mišiolas (galbūt apie 1216 m.; dabar Niujorke, Pierpoint Morgan Lib., Ms F10) [*il. 56*], įdomus tuo, kad daugybė jo detalių primena XII a. Anglijoje ir Šiaurės Prancūzijoje sukurtus kūrinius. Pavyzdžiui, inicialus puošia įvairūs spiralėmis susiviję akantai su



55 MATAS PARYŽIETIS Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu ir suklupęs dailininkas. *Historia Anglorum* frontispisas. Apie 1250 m.



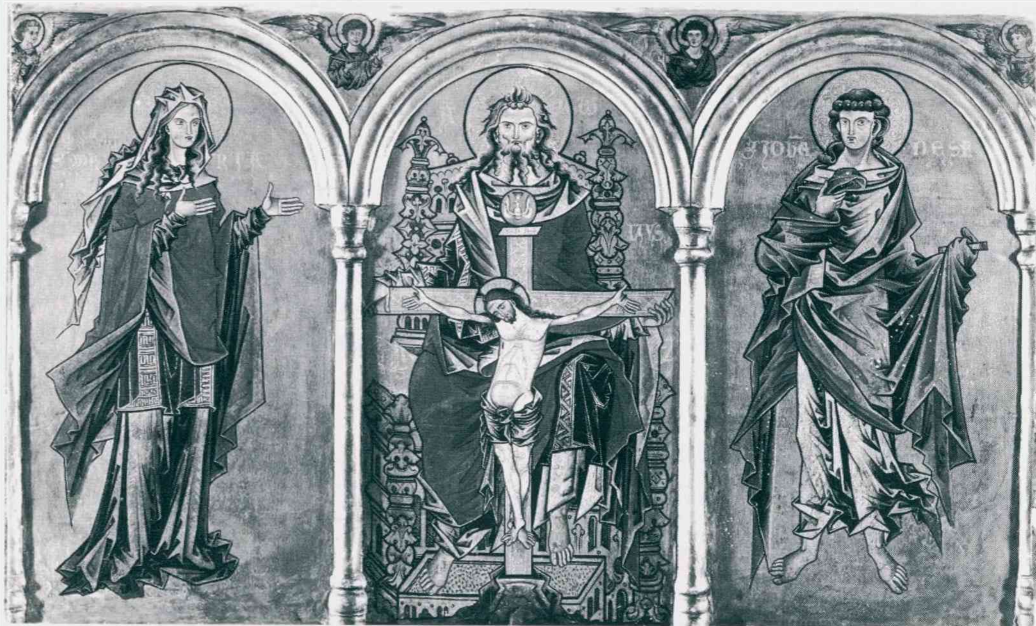
56 Nukryžiavimas. Veingarteno (*Weingarten*) mišiolas. Apie 1216 m.

didžiuliais bizantiškais žiedais, apie kuriuos jau buvo užsiminta (žr. p. 67–69). Veidai daug kuo artimi bizantiškajam tipažui, draperijos vis dar pabrėžtinai prigludusios prie figūrų.

Būtent tuo laiku Imperijoje skleidėsi stilius, kurį galima vertinti kaip vokišką atitikmenį grakštaus modeliuotų formų stiliaus, XIII a. pirmoje pusėje paplitusio Anglijoje ir Prancūzijoje. Jis ne visiškai panašus, kadangi draperijos anaiptol nekrinta grakščiomis bangomis, o lūžta, sudarydamos smailius pleištus ir aštrius kampuotus pavidalus. Iš esmės tai bizantiškas stilius, ir smailios, kampuotos klostės tarsi manieringai atkartoja ypatybes, matomas, pvz., Sicilijos XII a. mozaikose. Šis stilius

57 Miegantis Jesė. „Jesės medžio“ fragmentas. Hildesheimo šv. Mykolo bažnyčios durys. Apie 1230–1240 m.





58 Švč. Trejybė, Švč. Mergelė Marija ir šv. Jonas. Anksčiau – Zesto (*Soest*) altorinis paveikslas. Galbūt apie 1230–1240 m.

šiaurinėse Imperijos dalyse, Tiuringijoje ir Saksonijoje, pasirodo jau į XII a. pabaigą. Iš ten palei Reiną jis sklido į vakarus ir pietus, todėl šiame regione esama nemaža šio stiliaus paminklų. Pažymėtini du Psalmynai, sukurti landgrafui Hermanui Tiuringiečiui, mirusiam 1217 m. (dabar Štutgarto žemės biblioteka H. B. II Bibl. ir Cividale. Bibl. Comm. Codici Sacri 7). Išliko nemaža stambesnių darbų iš XIII a. antro ketvirčio. Tai lubos ir altorinis paveikslas iš Zesto (*Soest*) Vestfalijoje (dabar Berlyne) [*il. 58*], Hildesheimo šv. Mykolo bažnyčios lubos [*il. 57*] ir „Nukryžiavimo" freska Kelno šv. Kuniberto (*St Kunibert*) bažnyčioje (apie 1247 m.). Paskutinis šioje eilėje (turbūt apie 1260 m.) būtų evangelynas iš Mainco (*Mainz*) (Ašafenburgas, Hofbibl. No. 13). Hildesheimo lubų stilius su zigzagine draperija ne toks savitas ir artimesnis bizantiškam pavyzdžiui. Jis susijęs su dviem nuostabiomis knygomis, kilusiomis iš to paties regiono. Pirmoji – Noiverko (*Neuwerk*) vienuolyno priorui priklausęs Goslaro evangelynas (apie 1235–1240 m., dabar Goslaro rotušėje) [*il. 59*]. Antroji – mišiolas, tarp 1240 ir 1245 m. nupirktas

Halberštato (*Halberstadt*) katedrai (Halberštatas, Domgymnasium, Ms Nr. 114).

Šią grupę kaip visumą sunku paaiškinti. Stilius, kuriam būdingi staigūs gestai ir lūžtančios draperijos, yra išraiškingas, o geriausias kūrinys – nepaprastai prabangus. Stilius gyvavo maždaug aštuoniasdešimt metų, o po to, vis labiau įsigalint Paryžiaus madai, jį, kaip labai „vietinį" meną išstūmė kitas, įmantresnis, elegantiškesnis ir (turbūt galima pridurti) ne toks įdomus.



59 Išminčių pasveikinimas, šv. Juozapo sapnas ir šv. Matas evangelistas. Goslaro evangelyno antraštinis lapas. Apie 1235–1240 m.

Paryžiaus dominavimas (1240–1350)

Šiuo laikotarpiu daugelis reikšmingiausių meninių laimėjimų į šiaurę nuo Alpių buvo orientuoti į Paryžių. Paryžiaus kaip kultūros centro padėtį nulėmė Prancūzijos karališkojo dvaro gyvenimas bei karaliaus Liudviko IX (1226–1270) domesys įvairiomis meno formomis. Tačiau Liudvikas nebuvo vien meno mecenatas. Gerą vardą tarptautiniu mastu jis įgijo dėl savo teisingumo bei dievobaimingumo (1297 m. kanonizuotas). Įtakingi žmonės paklusdavo jo sprendimams ir stengėsi prilygti jam laimėjimais. Liudviko IX asmenybę turtino kultūrinis ir meninis fonas, kurį jis puoselėjo, ir galiausiai jo mecenatystė įkvėpė visuotinę pasaulietinio meno mecenavimo idėją apskritai. Tikriausiai jo įpėdiniams atrodė savaime suprantama, kad karalius privalo skirti lėšų užsakyti meno kūriniams, kurie papildytų šeimos meninį paveldą. Nuostabi Prancūzijos karališkosios mecenatystės istorija iš tiesų prasidėjo nuo Liudviko IX. Tiesa ir tai, kad menas, sukurtas Paryžiuje ir aplink jį valdant Liudvikui, tapo madingas tarptautiniu mastu. Šie šv. Liudviko karaliavimo aspektai bus aptarti tolesniuose skyriuose.

SPINDULINIO STILIAUS ARCHITEKTŪROS RAIDA

Spinduliniu (*rayonnant*) stilius pavadintas pagal jam būdingus didžiulius langus – rožes, kurių piešinį sudaro iš centro einantys spinduliai. Tačiau šie langai buvo tik dalis bendros plėtotės, per kurią padidinti langai, pakito masverkas bei jo vaidmuo pastato sąrangoje. Nauja masverko reikšmė liudijo ryškų požiūrio pasikeitimą.

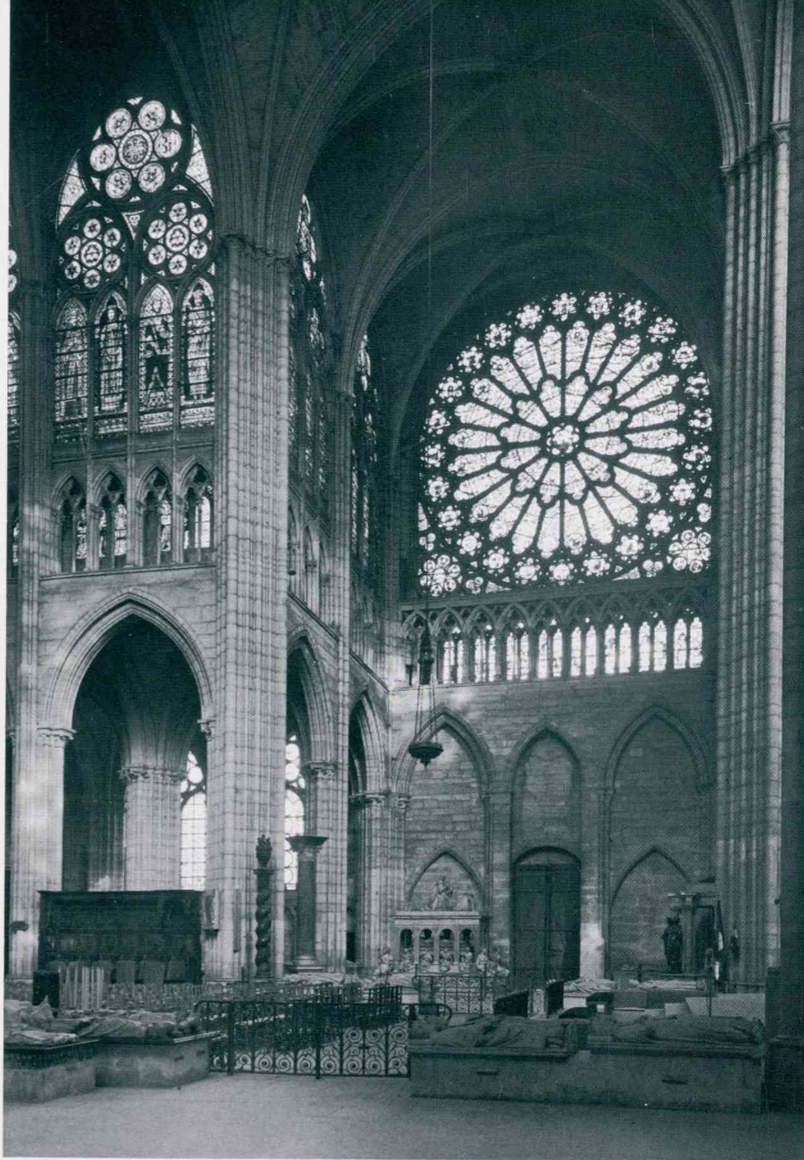
Maždaug iki 1225–1230 m. žymesni architektai vis dar pirmiausia rūpinosi struktūra bei inžinerija. Dar nežinota apie arkbutanų galimybių

ribas, ir daugelis minėtų bažnyčių – Reimse, Amjene ir kiek mažiau Bovė – iš pradžių projektuotos kaip padidintos Šartro pavyzdžio versijos.

Tendencija vis didinti aukštį galų gale baigėsi technine krize, nes 1284 m. įgriuvo aukšti Bovė katedros presbiterijos skliautai. Ši nelaimė įrodė, kad didžiuliai pastatai gali griūti ir grius, jei architektas netiksliai apskaičiuos aukščio ir apačioje esančių atramų santykį. Nė vienas Viduramžių pastatas niekada neviršijo Bovė katedros aukščio – 48 m ir, išskyrus Kelno (46 m) bei Palmos (43 m) katedras, nė vienas prie jo nepriartėjo. Turbūt iš dalies dėl įvykusios nelaimės tolesnę Europos architektūros istoriją į šiaurę ir į pietus nuo Alpių ženklino daugybė techninių *ekspertizių*, tikrinant jau esamų arba tik projektuojamų pastatų patvarumą. Atrodo, kad būtent XIV a. imta deramai vertinti „eksperto nuomonę“. Esmė buvo tokia: jei grupė ekspertų patvirtindavo, kad esamas arba suprojektuotas pastatas saugus, tai būdavo manoma, jog taip ir yra. Ankstyviausios mus pasiekusios tokių komitetų rekomendacijos yra iš Šartro (1316) ir Sienos (1322).

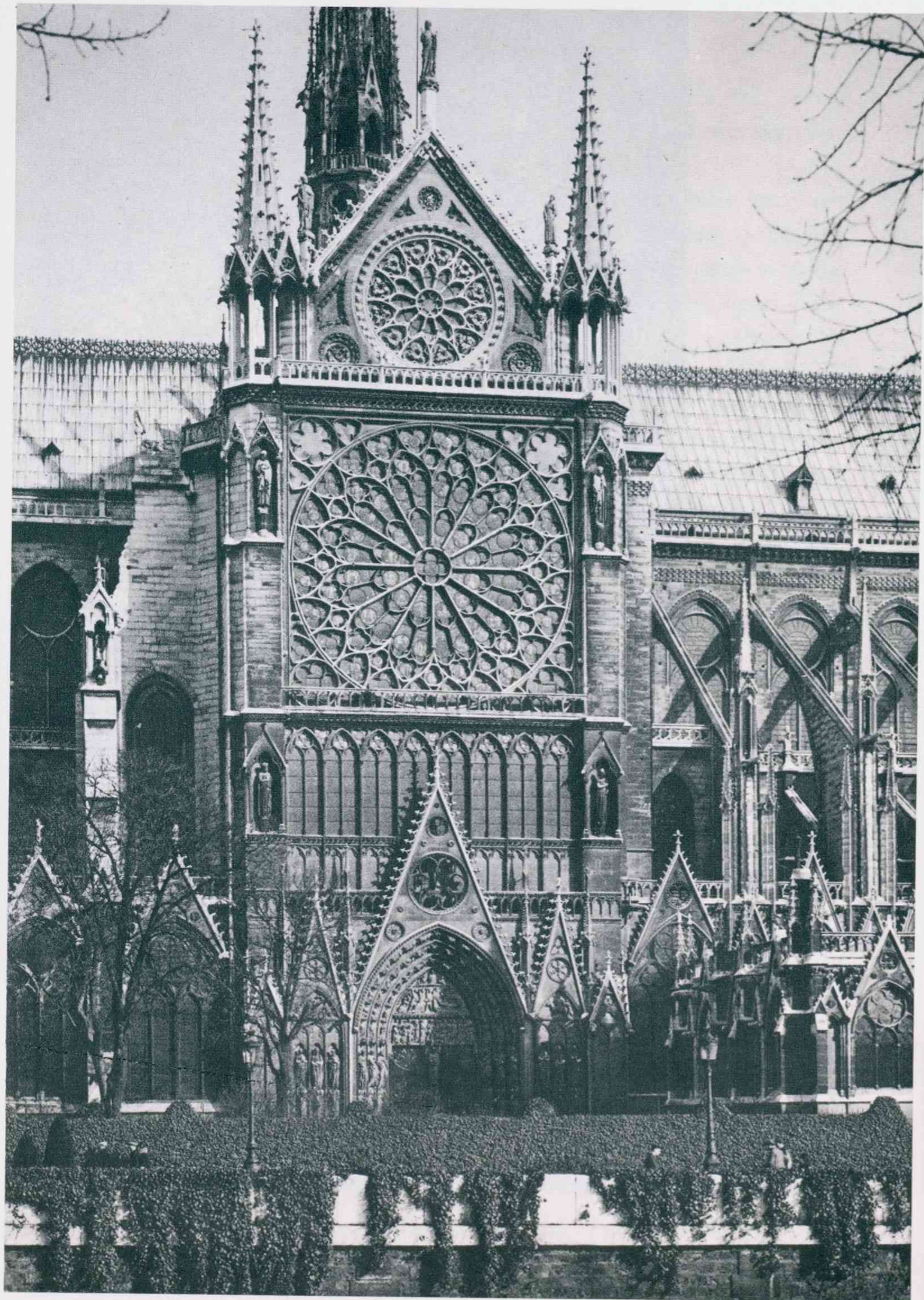
Tačiau kur kas anksčiau kilo naujas susidomėjimas architektūriniu dekoru ir masverko panaudojimu. Jis kilo netrukus po to, kai pritaikius arkbutanus suvokta, jog sienų paviršius tarp kontraforsų beveik neremia skliauto, todėl jį galima suskaidyti langais. Amjeno katedros (po 1236 m.) rytinėse dalyse langų plotas pratęstas iki triforos užpakalinės sienos, o ši įstiklinta. Šitaip visas plotas nuo skliauto viršaus iki pagrindinės arkados susijungia į vieną milžinišką langą. Kuriant šį įspūdį, reikšmingą vaidmenį vaidino masverkas, nes vertikalios langų aukšto rėmų padalos tęsiamos žemyn, kol susijungia su triforos arkomis.

Jei norėtume rasti vieną ankstyviausių bei reikšmingiausių naujojo stiliaus bažnyčių, turėtume grįžti į Šv. Dionizo abatiją (po 1231 m.). Ten architektas įstiklino triforą ir, panašiai kaip Amjene, sujungė ją su didžiuliais viršutinio aukšto langais. Šiuos sudarė keturios dalys, vainikuotos trim *oculi*. Iki triforos pagrindo leidžiasi kolonos, ir šitaip visas plotas ištisai padengiamas vientisu raštu, sudarančiu visumą. Šv. Dionizo abatijos bažnyčioje taip pat yra ir pirmas didysis spindulinio sti-



60 Paryžiaus šv. Dionizo abatijos transepto šiaurinės atšakos vidaus vaizdas. Po 1231 m.

liaus langas – rožė [*il. 60*]. Reikšmingas patobulinimas – būdas, kuriuo Šv. Dionizo bažnyčioje atverti ir įstiklinti plotai tarp arkų nugarų. Taip sukurtas įspūdis, kad visa sienos viršutinė dalis tirpsta, virsdama stiklu, ir tvirtų mūrinių dalių visai nebelieka.



Tarp daugybės šio Šv. Dionizo abatijos stiliaus imitacijų bei vedinių vieni didingiausių bei reikšmingiausių yra Paryžiaus Dievo Motinos katedros transepto fasadai. Kaip anksčiau minėjome, pradžioje nebuvo numatyta, kad transeptas kyšos už išorinių sienų. Tačiau apie 1250 m. nuspręsta pratęsti galus, tad jie išsikišo, kaip ir daugumos XIII a. didžiųjų bažnyčių transeptai. Tai suteikė galimybę pastatyti du milžiniškus fasadus; šiaurinis priklauso turbūt šešto dešimtmečio pradžiai, o pietinis [*il. 61*] pradėtas 1258 m. Tiek išorėje, tiek viduje stebina grakščios proporcijos bei reljefų plokštumas. Svorio ir masės pojūtis, būdingas ankstesniems fasadams, pastebimai susilpnėjęs. Šie fasadai veikiau primena paviršių, ant kurio architektas viduje ir išorėje sukomponavo raštus. Šiuos raštus iš dalies sudaro langų masverkas. Tačiau per tuščią sienos paviršių jie tęsiasi aklinais masverkiniais paneliais ir pereina į neįstiklintą ažūrinį masverką arkadose bei vimpergose. Daugelis šių sumanymų aptinkami jau Šv. Dionizo abatijoje bei kitose spindulinio stiliaus bažnyčiose. Pavyzdžiui, keliasluoksnį masverką jau galima matyti įstiklintose triforose. Tokių didžiulių projektų kaip šie Paryžiaus fasadai reikšmė priklauso nuo to, kiek pavyksta naujas idėjas juose sutelkti į aiškią visumą, kuri jau gali tapti tolesnių projektų atspirties tašku.

Šio stiliaus plėtotės ribose būtina paminėti vieną, nors palyginti ir nedidelį pastatą. Tai karališkoji koplyčia Sitė saloje (*Île de la Cité*), paprastai vadinama Šventąja koplyčia (*Sainte Chapelle*) [*il. 62–63*]. Ji pastatyta XIII a. penktame dešimtmetyje, pašventinta 1248 m. ir turėjo būti skirta laikyti daugybei ypatingų relikvijų, įsigytų Liudviko IX (tarp tų relikvijų buvo ir Erškėčių vainikas). Todėl ji dažnai lyginta su milžinišku relikvijoriumi, ir dekoro gausa tiek viduje, tiek išorėje patvirtina įspūdį, kad tam, ką matome, padarė įtaką auksakalio darbas. Svarbiausi išorinio dekoro elementai – didžiulės vimpergos virš langų ir pinakliais puošti kontraforsai; abu ypatumai būdingi ir Amjeno katedros, ir kitų šiaurės katedrų chorams. Viduje dekoras labai tirštas, nes vargu ar esama bent vienos dalies, nepadengtos auksu ar ornamentiniais raštais. Arkados ir apaštalų figūros ant pjedestalų labai primena metalinių relikvijorių pagražinimus. Tačiau didžiausią įspūdį Šventojoje koplyčioje daro

61 Paryžiaus Dievo Motinos katedros transepto pietinės atšakos išorės vaizdas



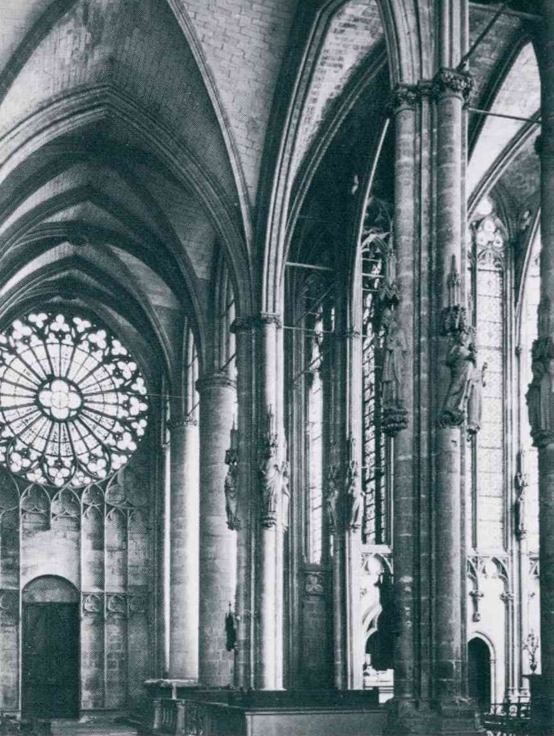
62 Paryžiaus Šventosios koplyčios (*Ste Chapelle*) aukštutinės dalies vidaus rytinis vaizdas. 1243–1248 m.

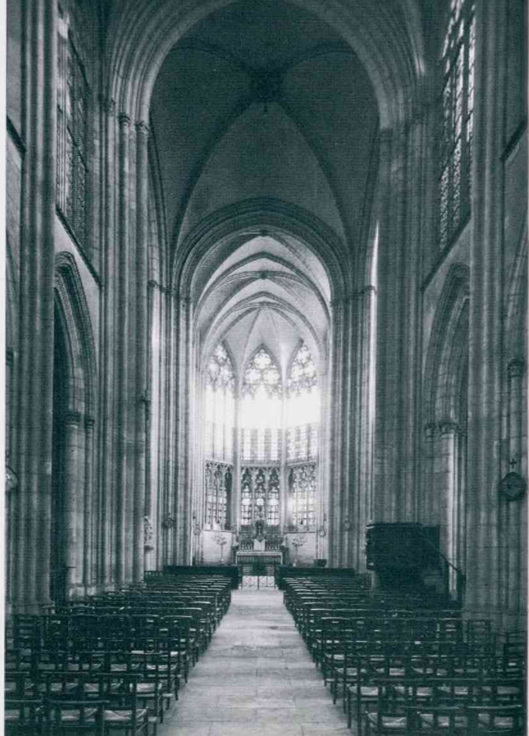


63 Paryžiaus Šventosios koplyčios išorės vaizdas. 1243–1248 m. Pirmasis langas rožė buvo pakeistas XV a. pabaigoje

milžiniškų langų vitražai. Vakarinį galą pradžioje vainikavo spindulinė rožė (XV a. pabaigoje pakeista), o šoniniai langai užima didžiąją likusios sienų erdvės dalį. Užpildyti vitražais, iš vidaus jie atrodo kaip žaižaruojantis brangakmenis. Šventoji koplyčia nustatė naują ištaigingo dekoro standartą.

Kitus tris spindulinio stiliaus paminklus galima aptarti dėl to, kad jie atspindi, kaip Paryžiaus idėjos taikytos kitokiomis sąlygomis. Vienas jų – Karkasono (*Carcassonne*) katedros naujasis rytinis galas (pastatytas



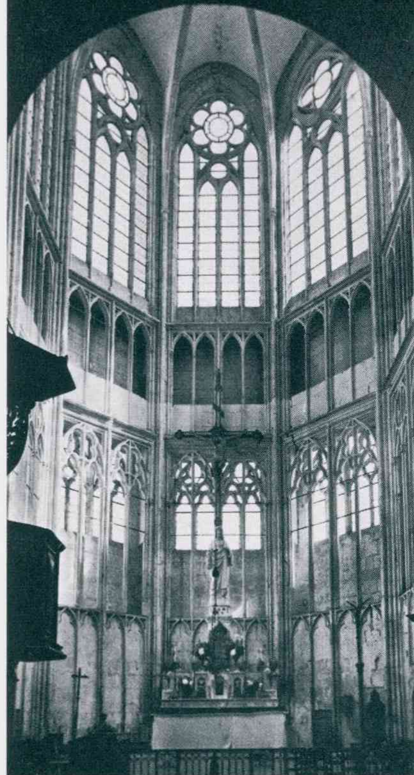


po 1269 m.) [*il. 64*], pasižymintis būdingais paryžietiškais elementais. Transepto sieną sudaro didžiulė rožė, vainikuojanti masverkinius panelius, kitose sienose virš masverkinių panelių įtaisyti didžiuliai masverkiniai langai, o pertvaros tarp koplyčių, išvarpytos ažūrinėmis masverkinėmis angomis, atrodo lyg neįstiklinti langai.

Kitas svarbus spindulinio stiliaus pastatas – Trua (*Troyes*) šv. Urbono (*St Urbain*) bažnyčia (pradėta statyti 1262 m.) [*il. 65–66*]. Viduramžiais užbaigtas tik jos choras ir transeptas, tačiau visas rytinis galas su grakščiomis kiauraraštėmis vimpergomis bei neįstiklintais masverkais akivaizdžiai artimas relikvijorių primenančiai Šventajai koplyčiai. (Tiesą sakant, Šv. Urbono bažnyčia buvo veikiau memorialinė šeimos koplyčia negu relikvijorius.) Neįprasta, kad transepte nėra rožės, tačiau viduje yra visų kitų spindulinio stiliaus elementų: didžiuliai masverkiniai langai, įstiklinta trifora, papildomas ažūrinis masverkas ir aklini masverkiniai paneliai.

64 (kairėje toliau) Karkasono (*Carcassonne*) šv. Nazaro (*St Nazaire*) katedros transepto šiaurinė atšaka. Po 1269 m.

67 (dešinėje) Šv. Teobaldo bažnyčios (*St Thibault-en-Auxois*) presbiterijos vidaus vaizdas. Apie 1300 m.



65 (kairėje) Trua (*Troyes*) šv. Urbono bažnyčios (*St Urbain*) vidaus rytinis vaizdas. Bažnyčia įsteigta 1262 m.

66 (apačioje) Trua šv. Urbono bažnyčios išorės pietrytinis vaizdas

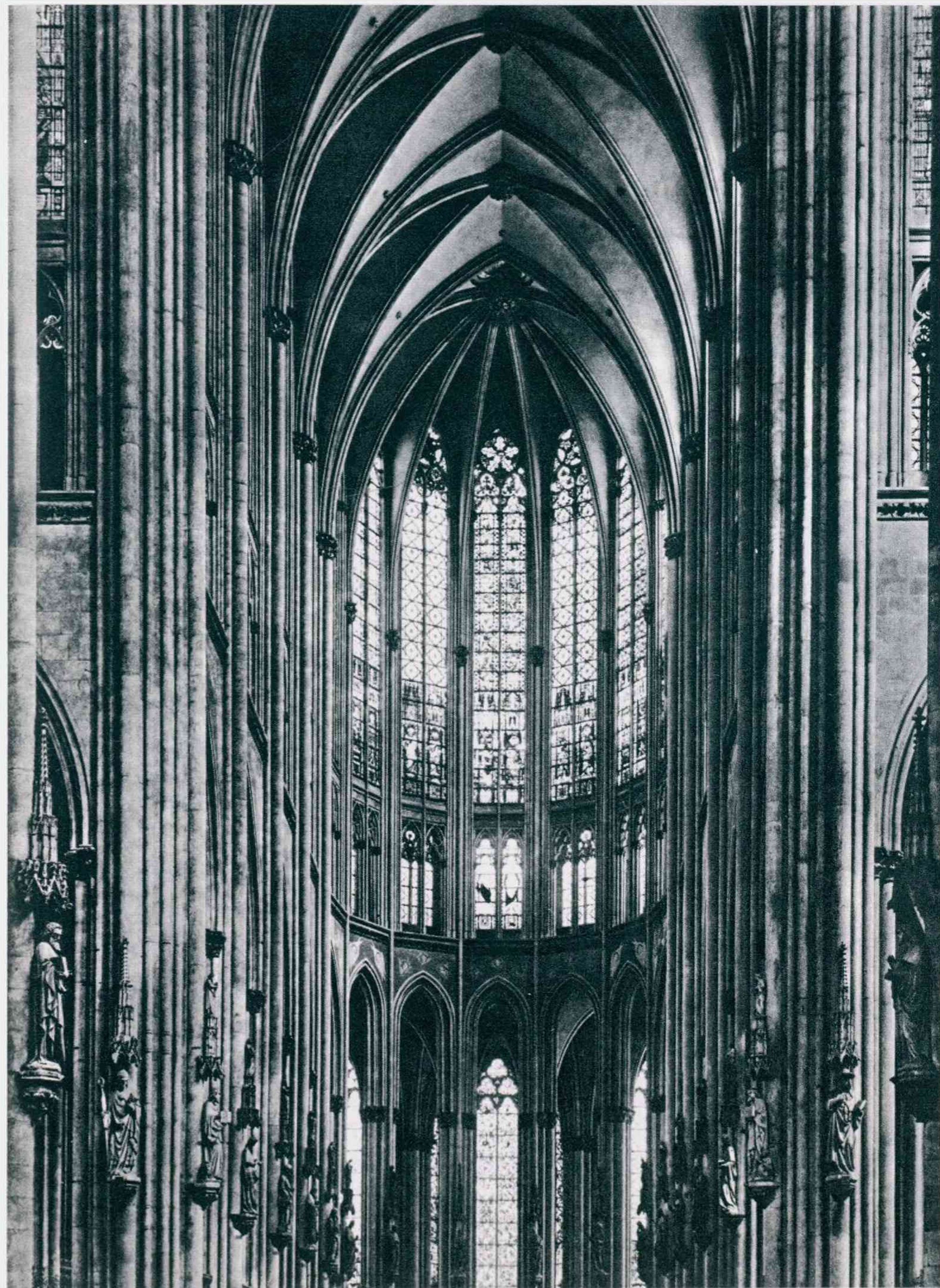
Kaip vėlyvąjį stiliaus pavyzdį galima paminėti Šv. Teobaldo (*St Thibault*) bažnyčią Burgundijoje [*il. 67*]. Šios bažnyčios choras, perstatytas apie 1300 m., priglaudė šv. Teobaldo relikvijas. Čia monotoniškai kartojant taikyti įstiklinti, neįstiklinti (ažūriniai) ir aklini (ant ištisinio sienų paviršiaus) masverkiniai paneliai, tačiau bendras išlikusios statinio dalies įspūdis – nepaprastai puikus.

Visa ši pakraipa turėjo ne tik privalumų, bet ir trūkumų. Trumpai tariant, matome, kaip didingas bendras įspūdis nugalėjo susidomėjimą detalėmis. Šią permainą nulėmė pakitęs architekto statusas arba to, kas XIII a. galėjo būti vadinama mokslu (arba protu), pergalė prieš meną (arba amatą). Architektas liovėsi buvęs mūrininku (ta prasme, kad šie žmonės buvo amatininkai akmentašiai) ir tapo geometrijos žinovu, kadangi visas masverko raštų dėstymo menas grįstas aiškiu supratimu, kaip manipuliuoti pagrindinėmis geometrinėmis figūromis. Tokių elementų kaip apvadai ir kapiteliai reikšmė vis menkėjo, kol jie beveik visiškai išnyko. Tik keliose po 1260 m. statytose Prancūzijos bažnyčiose kyla pagunda stabtelėti ties jų detalėmis.

Atrodo, kad prancūzų architektų išradingumas ėmė malšti maždaug po 1300 m. Galbūt tai susiję su slopinančia Paryžiaus įtaka. Akivaizdu, kad prancūzai bažnyčių architektai XIV a. tenkinosi labai ribotais idėjų ištekliais. Toks statinys, kaip Ruano (*Rouen*) šv. Audoeno (*St Ouen*) bažnyčia (pradėta 1348 m.), dar sykį patvirtino, kaip turi atrodyti didelė trijų tarpsnių bažnyčia su įvairiais masverkais bei išdailintais apvadais.

Spindulinis stilius greitai prigijo Reino krašte. Kelno katedra (pradėta 1248 m.) [*il. 68*] prancūziška kone viskuo, išskyrus dydį, kadangi beveik visais atžvilgiais yra praaugusi bet kurį Prancūzijos statinį. Tačiau chore, vienintelėje Viduramžiais užbaigtoje dalyje, atsispindėjo būdingos to meto idėjos, daugiausia kilusios iš Paryžiaus. Žinoma, kad architektas buvo vokietis, bet jį ypač smarkiai buvo paveikę naujieji Amjeno ir Bovė katedrų chorai.

Kitas spindulinio stiliaus statinys – Strasbūro katedros centrinė nava (po 1240 m.) [*il. 69*]. Dėl techninių priežasčių, susijusių su esamų pamatų pritaikymu, ji neįprastai plati, tačiau pjūvis iš esmės tėra Paryžiaus

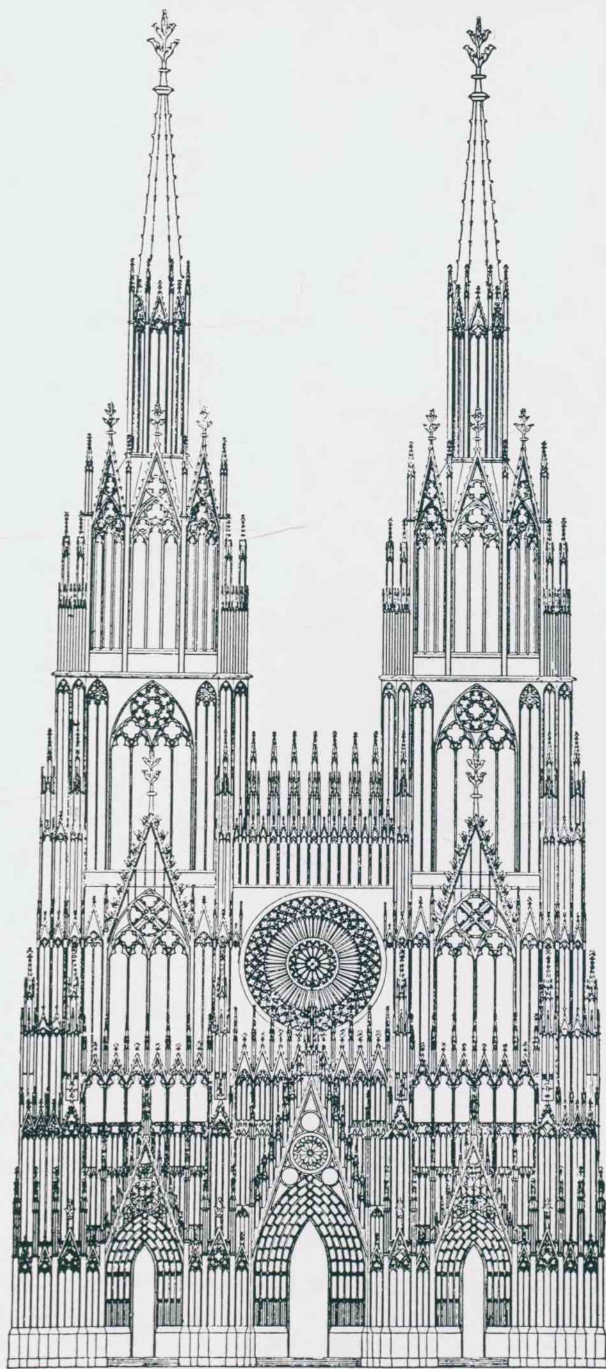


68 Kelno (*Köln*) katedros choro vidaus vaizdas. Pradėta statyti 1248 m., pašventinta 1322 m.

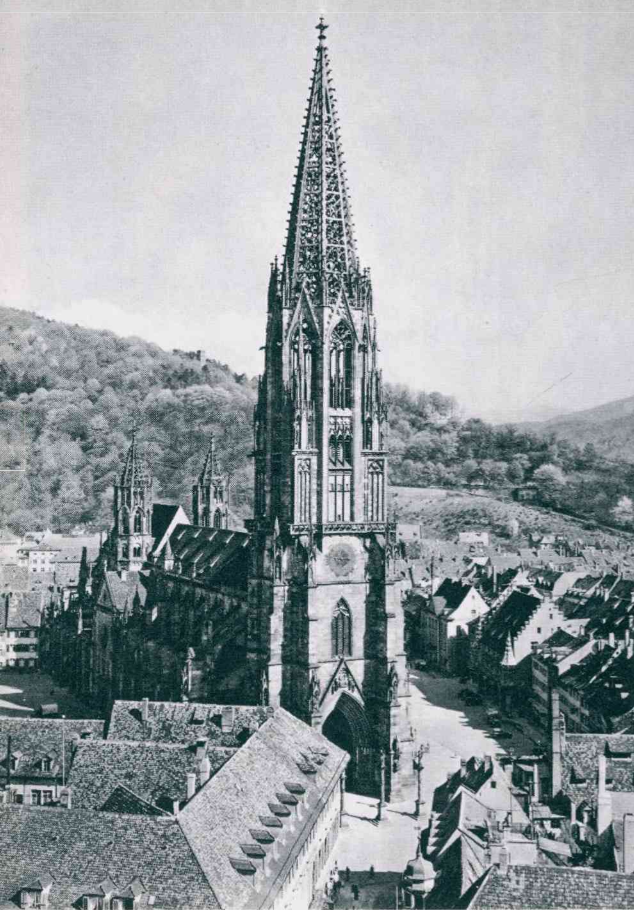


69 Strasbūro (*Strasbourg*) katedros centrinės navos vidaus rytinis vaizdas. Pradėta statyti apie 1245 m.

šv. Dionizo bažnyčios pjūvio perdirbinys. Vis dėlto originaliausią spindulinio stiliaus idėjų plėtrą aptinkame Strasbūro katedros vakariniame fasade [*il. 70*]. Dabartinį fasadą 1277 m. pradėjo vokiečių architektas, vardu Ervinas (*Erwin*), greičiausiai studijavęs Paryžiaus ir Reimso katedrų fasadus. Panašu, kad jam buvo pažįstama ir Trua šv. Urbono bažnyčia. Didžiausią įspūdį daro kiaurapjūviai, labai drąsiai įkomponuoti priešais pagrindinę fasado dalį. Visą struktūrą ketinta vainikuoti grakščiais ažūriniais bokštais su žibintais, užbaigtais smailėmis. Jie niekada nebuvo pastatyti, o dabartinis bokštas – daugybės pakeitimų, atliktų į XIV a. pabaigą, padarinys. Tačiau Strasbūro katedros projektai buvo žinomi ir įkvėpė tiek galutinį Kelno katedros vakarinio fasado (užbaigto XIX a.) projektą, tiek Freiburgo (*Freiburg-im-Breisgau*)



70 Strasbūro katedros fasadas, projektuotas 1277 m. Šis piešinys pagrįstas XIII a. architekto brėžiniais, esančiais Strasbūre



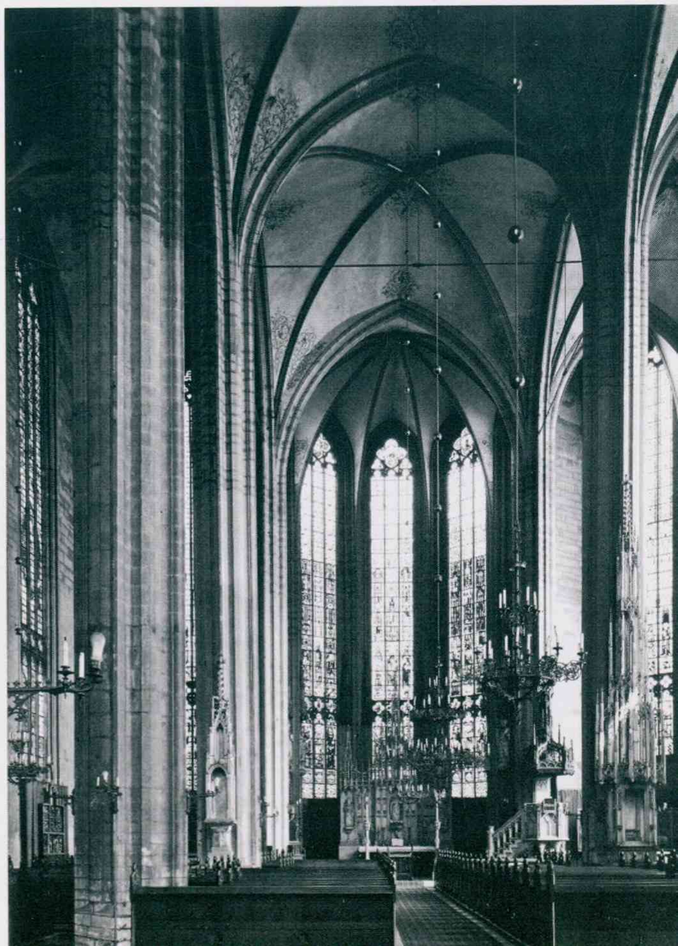
71 Freiburgo (*Freiburg-am-Breisgau*) katedros bokštas ir smailė. Apie 1330 m.

katedros bokštą bei smailę (apie 1330 m.; beje, ažūrinis bokštas su smaile užbaigti XIV a.) [*il. 71*].

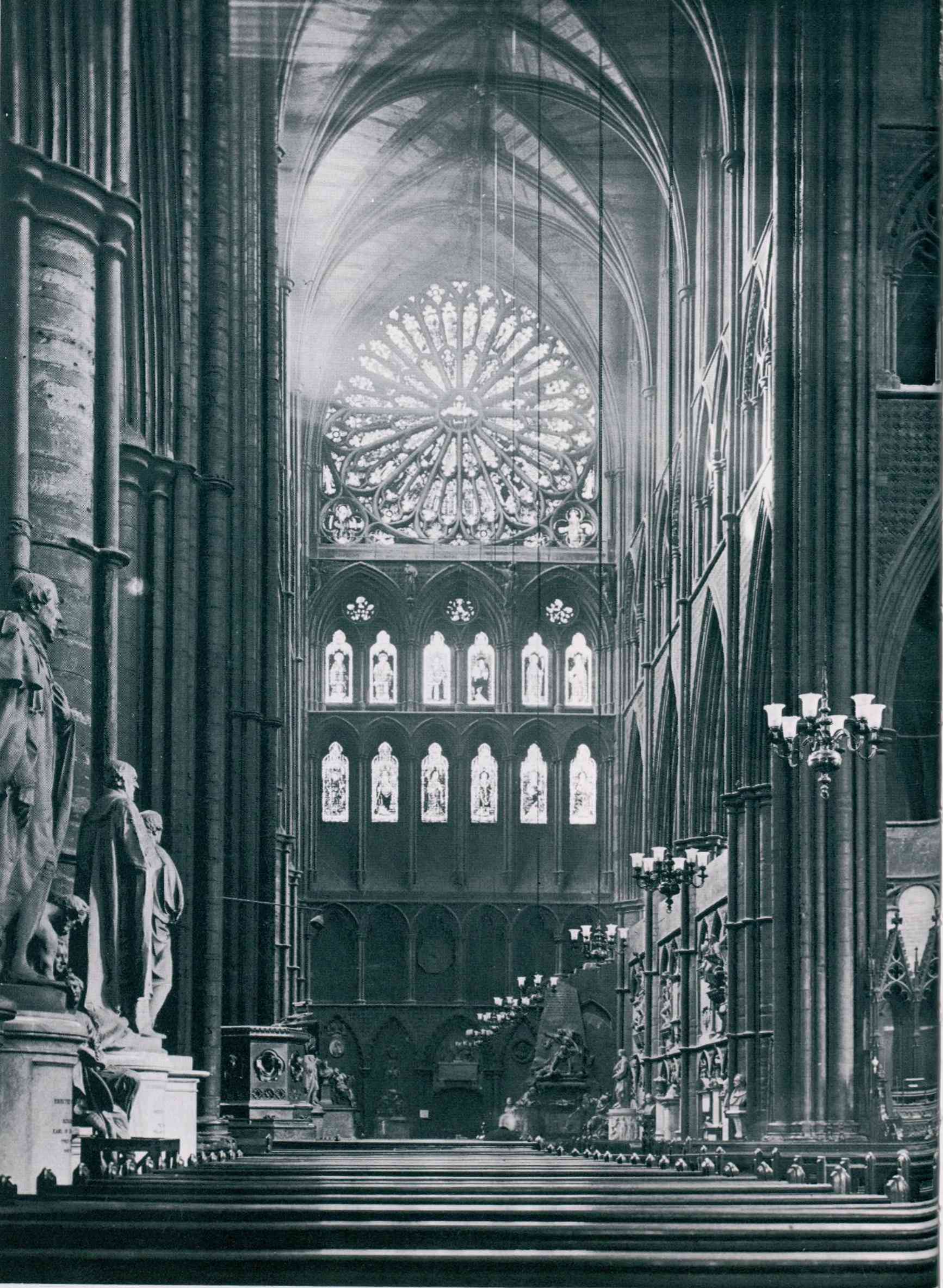
Ir Kelno, ir Strasbūro katedra statyta sekant bazilikų pavyzdžiu – su centrine nava, iškilusia virš šoninių navų. Apie halinės bažnyčios populiarumą Vokietijoje jau buvo užsiminta; daugybė bažnyčių pastatyta sekant Marburgo šv. Elzbietos bažnyčios pavyzdžiu (žr. p. 37). Traktuojant detales, eita nesunkiai nuspėjamu keliu, turint omenyje Prancūzijai būdingas raidos tendencijas. Apvadai suplonėjo, langai padidėjo, masverkų raštai tapo painesni (plg., pavyzdžiui, Openheimo šv. Kotrynos bažnyčią), o Zesto Pievų Švč. Mergelės Marijos bažnyčioje (*Wiesenkirche*, pradėta 1331 m.) [*il. 72*] bus matyti, kad visiškai dingo kapiteliai, o pagrindinės skliauto nerviūros ištisine linija nusileido iki bažnyčios

grindų. Halinė bažnyčia ypatinga tuo, kad visi pagrindiniai skliautai yra vienodame aukštyje. Didelėje bažnyčioje taip atsirasdavo milžiniška vientisa skliauto erdvė kiekvienam architektui, norinčiam eksperimentuoti projektuojant skliautus. Tačiau iki pat XIV a. antros pusės vokiečių architektai nesidomėjo šiomis galimybėmis, ir viena šio laikotarpio istorijos keistenybių ta, kad kai kurios jų plėtotos idėjos, atrodo, buvo kilusios iš Anglijos. Įdomiausi Vokietijos skliautai priklauso jau XV a. ir nebepatenka į šios knygos akiratį.

Anglijoje įvykiai klostėsi ne taip vienprasmiškai, kaip Vokietijoje. Vienintelė didžiulė bažnyčia, rimtai pretenduojanti į spindulinį stilių, yra Vestminsterio (*Westminster*) abatija [*il. 73*]. Henrikas III 1245 m. prisiėmė atsakomybę už jos atstatymą, ir išlikę XIII a. fragmentai grei-



72 Zesto (*Soest*) Pievų Švč. Mergelės Marijos bažnyčios (*Wiesenkirche*) vidaus rytinis vaizdas. Pradėta statyti 1331 m.



čiausiai datuotini tuo laikotarpiu. Bažnyčia nebuvo užbaigta iki Henriko mirties 1272 m., ir didžioji navos dalis yra meistriška XIII a. stiliaus imitacija, sukurta XIV a. pabaigoje ir XV a. Daugelis Vestminsterio abatijos bruožų – akivaizdžiai neprancūziški. Piliorių forma primena Solsberio katedrą, o emporos panaudojimas neatitinka Paryžiaus normų. Vis dėlto akivaizdu, kad architektas buvo gerai susipažinęs su Paryžiaus laimėjimais. Langų aukštas pagal Anglijos mastus neįprastai aukštas bei grakštus, o iš lauko jį remia arkbutanai. Tai pirma tikrai didelė Anglijos bažnyčia, kurioje nebėra langų aukšto koridoriaus. Empora, nepaisant už jos esančios galerijos, turi dvigubą masverką, paprastai pasitaikantį Prancūzijos triforose. Rytinio galo planas skiriasi nuo kitų Anglijos bažnyčių planų tuo, kad jame pritaikyta gana autentiška prancūziška *chevet* apsidė, o transepto fasadus su didžiulėmis rožėmis smarkiai paveikė Šv. Dionizo abatijos spindulinio stiliaus transepto fasadai.

Kitas svarbus Vestminsteryje juntamas įtakos šaltinis – Paryžiaus Šventoji koplyčia. Vestminsterio abatija neįprastai gausiai dekoruota. Didžioji tapybos dalis neišliko, tačiau tebėra daugybė reljefinių ornamentų, o tarpus tarp gretimų arkų nugarų užpildo figūriniai ir augaliniai reljefai (žr. p. 117). Kai kurios šių Vestminsterio naujovių beveik nesukėlė atgarsio tarp Anglijos meistrų. Pavyzdžiui, taip ir neišpopuliarėjo atidengti arkbutanai. Tačiau Vestminsterio abatija neabejotinai paskatino linijinio masverko plitimą. Šiuo atžvilgiu chronologiškai svarbi kapitulos salė su ypač dideliais masverkiniais langais, nes ji buvo užbaigta 1253 m.

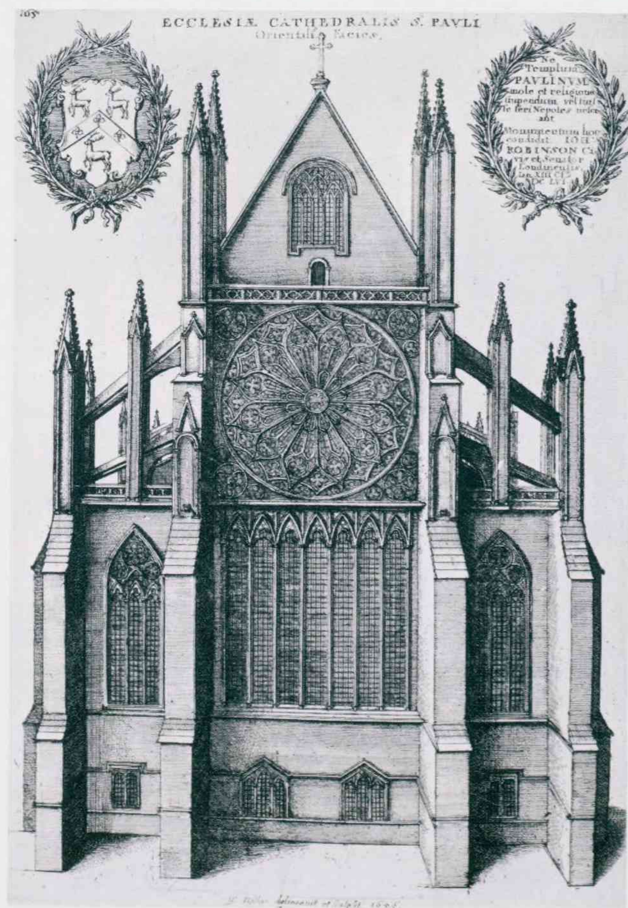
Vestminsterio abatijos fasadų spindulinio stiliaus įtaka nebuvo didelė, tačiau netrukus šis stilius pritaikytas 1258 m. pradėtos atstatinėti Londono šv. Pauliaus (*St Paul*) Senosios katedros rytiniame gale [*il. 74*]. Buvo suprojektuota didžiulė rožė su masverkiniu fasado kampų dekoru, o po ja – lancetinių langų eilė kaip paaukštintas įstiklintos triforos atitikmuo. Be to, aiškiai siekiant suteikti fasadui autentišką prancūzišką prieskonį, centras iš abiejų pusių paremtas dvipakopiais arkbutanais, nors nesant dvigubų šoninių navų, tarpinės atramos tik nepatogiai įsiterpia tarp navos langų.

Dviem ypatumais Vestminsterio abatija išsiskyrė iš viso kito, kas tuo

73 Londono Vestminsterio abatijos transepto pietinė atšaka. Po 1245 m. Matyti emporos dvigubas masverkas

metu vyko Anglijoje. Tai saikingas puskolonių ir nerviūrų panaudojimas. Šitai matyti palyginus Vestminsterio abatiją ir Linkolno katedros centrinę navą, ir įdomu, kad Linkolno katedros Angelų chore (pradėtas 1256 m.) architektas derino centrinės navos tradiciją su pagrindiniais Vestminsterio dekoro elementais. Todėl čia aptinkame ne tik ištisą kolonų bei nerviūrų rinkinį, bet ir masverkinius bei reljefinius tarpų tarp arkų nugarų užpildus, dvigubus masverkus tiek emporoje, tiek langų aukšte ir didžiulius langus su linijiniu masverku. Turbūt verta pastebėti, kad nemėginta sekti Šv. Pauliaus bažnyčios architektu ir kurti spindulinio stiliaus rytinį fasadą.

74 Londono Viduramžių laikų Šv. Pauliaus katedros rytinis fasadas. Pradėta statyti 1258 m.





75 Ekseterio (*Exeter*) katedros vidaus rytinis vaizdas. Pradėta perstatyti iki 1280 m., centrinė nava – XIV a.

Vakarų Anglijoje, nepaisant to, kas dėjosi Londone, maksimaliai išplėtotos dekoratyvinės apvadų, piliastrų ir nerviūrų galimybės. Būtent tai daro įspūdį Ekseterio katedroje (pradėta iki 1280 m.) [*il. 75*], Velso katedros užpakaliniame chore (pradėtas 1285 m.) ir Velso kapitulos salėje (XIV a. pr.). Vestminsterio įtaka pasireiškė daugiausia tuo, kad išpopuliarėjo linijinis masverkas, ypač dėl raštų, kurie buvo sugalvoti taikant tokį masverką. Tiesa, Ekseterio katedra projektuota be emporos, bet tik tuo turbūt ji ir atitiko tarptautines normas. Kas kita, kad detalės – storos, skliautas atrodo pernelyg sunkus, ir apskritai bendram dekorui trūksta vientisumo. Nėra ištisinių vertikalių stulpų, trifora atskirta nuo langų aukšto, o pastarojo langai, iš dalies slepiami skliauto, nedaug pasitarnauja bendram vidaus įspūdžiui.

Būtent čia įžengiame į Anglijos architektūros istorijos laikotarpį, kuris, šiek tiek sumenkinant, vadinamas „dekoracinio stiliaus laikotarpiu". Apie 1280–1350 m. buvo didžiųjų eksperimentų metas. Šioje trumpoje apžvalgoje tenka palikti nuošalyje tokius nepaprastus laimėjimus kaip Bristolio katedros choras arba Elio (*Ely*) katedros aštuonkampis, norint patyrinėti tai, kas dabar, istoriškai žvelgiant į praeitį, laikoma pagrindine bendrosios raidos srove. Taip elgdamiesi iš tiesų pastebime, kaip tradicijos, kurios dar reiškėsi Linkolno ir Ekseterio katedrose, po truputį virto grynai angliška spindulinio stiliaus atmaina, vadinamuoju „statmeniškuoju stiliumi".

Kaip galima spėti, šio proceso centras buvo Londonas, tačiau pirmuoju reikėtų laikyti vienišą, bet pastebimą statinį – naująją Jorko (*York*) vienuolyno katedros centrinę navą, pradėtą statyti 1291 m. [*il. 76*]. Jorko katedra – milžiniškas statinys, ir pločiu jai vargiai gali prilygti koks nors pastatas Prancūzijoje. Tačiau palyginus ją su tokiu statiniu kaip Strasbūro katedros centrinė nava, tuoj pat paaiškėja, kokia ji artima spinduliniam stiliui. Maža čia Ekseterio sunkumo, skliautų nerviūros remiasi į kolonas, kurios leidžiasi iki pat bažnyčios grindų. Emporos nėra, tačiau labai svarbu, kad langų aukšto masverkai sudaro vientisą raštą su triforos arkadomis, nors trifora ir neįstiklinta. Artimiausias Jorko katedrai prancūziškasis pavyzdys šiuo požiūriu turbūt būtų Klermon Ferano (*Clermont-Ferrand*) katedra, pradėta 1248 m., arba Narbono (*Narbonne*) katedra, pradėta 1272 m.

Jorko katedra savo skliautu skiriasi nuo visų Prancūzijos arba žemyno pastatų. Kaip didžioji dalis žemyne paplitusių skliautų, jis turi skersines bei įstrižines nerviūras, ir, kaip didžioji dalis Anglijos skliautų, briaunotą nerviūrą. Tarp šių pagrindinių nerviūrų nutiestos trumpos papildomos nerviūros, vadinamos „kryžminėmis", šitaip formuojant visiškai naują skliauto rašto supratimą. Jorke raštas sukuriamas ne didinant pagrindinių nerviūrų skaičių (kaip Ekseteryje), bet mažinant jį bei užpildant plotą tarp jų.

Kryžminės nerviūros galėjo būti išrastos Londone. Jos panaudotos Vestminsteryje, Šv. Stepono koplyčios apatinėje dalyje – vienintelėje išlikusioje po 1834 m. gaisro. Ši karališkoji koplyčia pradėta statyti

76 Jorko vienuolyno bažnyčios centrinės navos pietinė arkada. Bažnyčia įsteigta 1291 m.



1292 m., ir apie ją žinoma pakankamai, kad būtų galima suprasti, jog architektas naują skliautimo idėją derino su neseniai atkeliavusia sienų puošimo masverkiniu paneliu idėja. Ir išorėje, ir viduje masverkiniais paneliais būdavo uždengiami tušti sienų plotai.

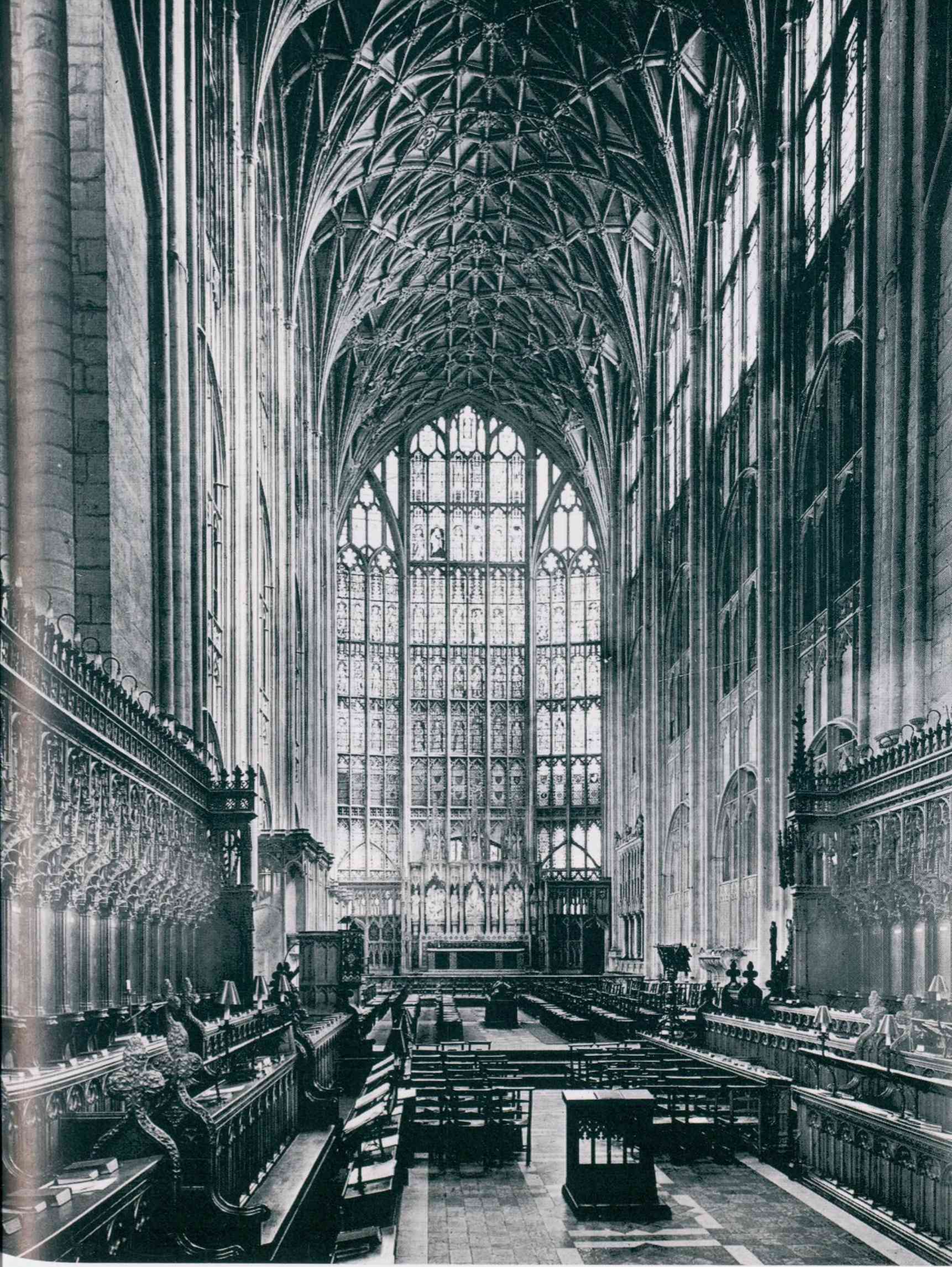
Pirmas didelis pastatas, kuriame galima įvertinti šių naujovių derinimo įspūdį, yra Glosterio (*Gloucester*) katedros choras (pradėtas netrukus po 1330 m.) [*il. 77*]. Čia siekta sukurti Eduardo II kapui deramą aplinką, ir net atidžiau nenagrinėjant matyti, kad įspūdis priklauso nuo masverkinių panelių – aklinų, ažūrinių arba įstiklintų. Šie masverkai ne tik apima langų aukštą bei tarpinį aukštą (kaip Jorke), bet nusileidžia iki pat žemės. Su tuo suderintas skliautas, skaidomas kryžminių nerviūrų, kur kas sudėtingesnis, negu bet kuris iš iki tol matytų.

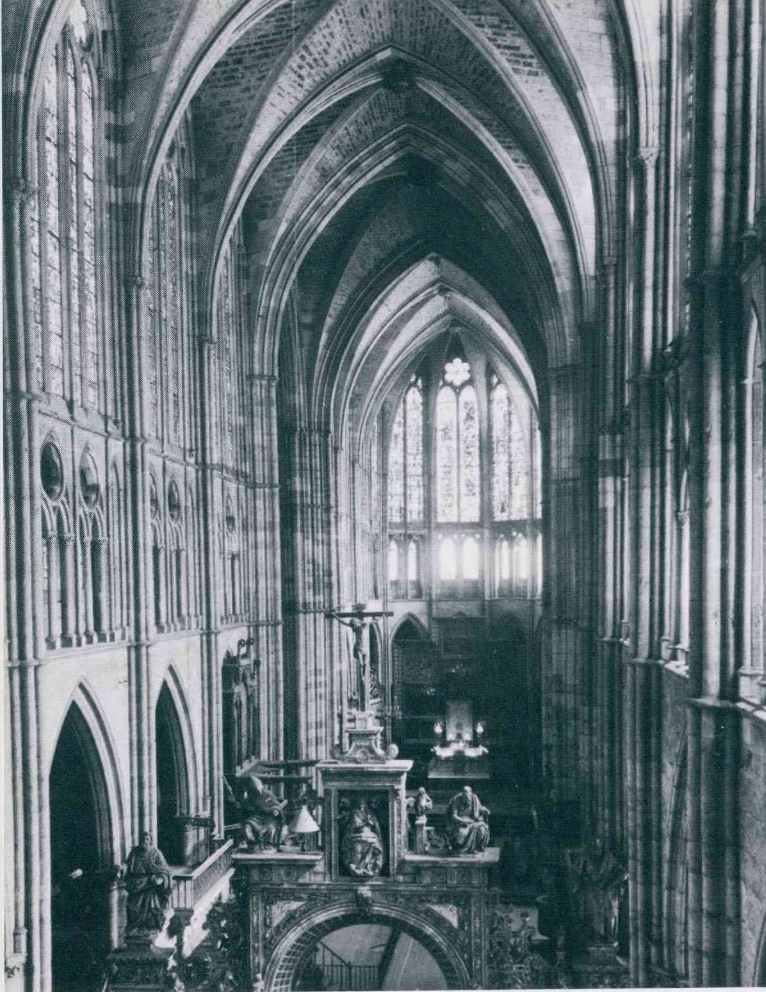
Iš to logiškai išsirutuliojo viena naujovė, tačiau, deja, neįmanoma tiksliai nustatyti, kur ji pasirodė pirmąsyk. Buvo atsisakyta nusistovėjusios skliauto dekoro sistemos, pritaikius masverkinius panelius, panašius į tuos, kuriais puošti vertikalūs paviršiai. Tačiau, sprendžiant iš to, kas yra išlikę, šią pakraipą reikėtų palikti paskutiniam skyriui.

Spindulinio stiliaus istorija Ispanijoje, turint omenyje didžiųjų pastatų statybą, apsiriboja dviem katedromis – Leono ir Toledo. Leono katedra [*il. 78*] pradėta 1255 m., taigi yra beveik Kelno katedros amžininkė. Jos, kaip ir Kelno katedros, planą ir pjūvį gerokai paveikė prancūziškasis pavyzdys. Kai kurie elementai, kaip langų ir piliorių forma, perimti iš Reimso, nors Leono katedra turi ir didžiulį langų aukštą, sujungtą su įstiklinta trifora.

Toledo katedros centrinę navą ir transeptus imta perstatinėti apie 1300 m. Projektas, išskyrus skliautus, keistai primena Jorko katedros navą, kadangi ir čia, ir ten yra trifora (Tolede ji dabar perdirbta į plokščią langą), sudaryta iš siaurų arkų, o virš kiekvienos iš jų atitinkamai įkomponuota po lango angą. Toledo katedrą galėjo paveikti ir Klermon Ferano bei Narbono katedros, tačiau reikėtų pridurti, kad trifora, kol ji dar egzistavo, buvo įstiklinta. Vis dėlto Toledo katedros skliautą remiantys pilioriai su didžiulėmis vertikaliomis puskolonėmis ir sunkiais kapiteliais atrodo gerokai senamadiški.

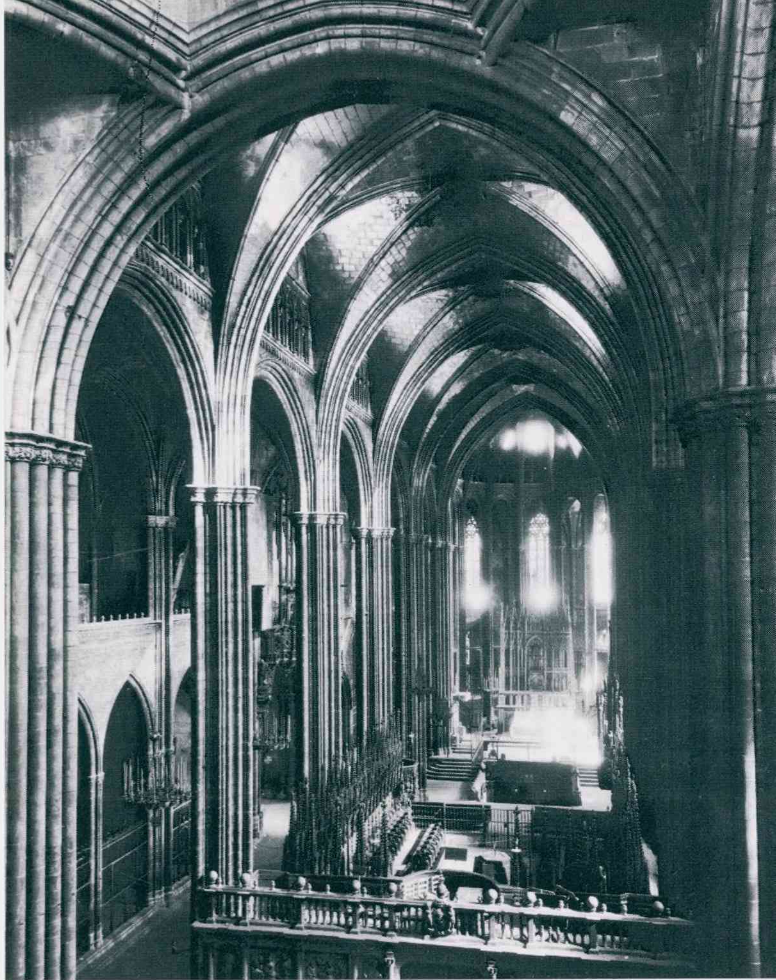
77 Glosterio (*Gloucester*) katedro choro rytinis vaizdas. Pradėta statyti netrukus po 1330 m.





78 Leono katedros vidaus rytinis vaizdas. Pradėta perstatyti 1255 m.

Trys didieji XIV a. pradžios sumanymai – tai Cheronos (*Gerona*) (pradėta apie 1292 m.), Barselonos (pradėta apie 1298 m.) ir Maljorkos Palmos (*Palma de Mallorca*) (pradėta apie 1300 m.) katedros. Nė vienos iš jų projektas neturi jokių akivaizdžių sąsajų su spinduliniu stiliumi. Pagal planą jos sudaro dalį tos bažnyčių grupės, kuriai priklauso Albi katedra (pradėta 1281 m.) ir kurioms būdinga ištisa eilė aukštų šoninių koplyčių, įterptų tarp pagrindinių kontraforsų (Palmos katedra turi kitokį rytinį galą). Tačiau, kitaip negu Albi katedroje, šiose bažnyčiose buvo suprojektuotos milžiniško aukščio vidinės arkados, užsibai-



79 Barselonos (*Barcelona*) katedros vidaus rytinis vaizdas. Pradėta statyti 1298 m.

giančios palyginti nedideliu viršutiniu aukštu skliauto išlinkyje. Kaip minėta, ši idėja, jau taikyta rytiniame Toledo katedros gale, kildintina iš Buržo (*Bourges*) katedros. Vis dėlto šios bažnyčios nepanašios nei į Buržo, nei į Toledo katedras, nei viena į kitą. Barselonos katedra [*il. 79*] turbūt padarė didžiausią įtaką, kadangi architektas priderino griežtai horizontalaus skaidymo triforą, pakartotą vėlesnėse Ispanijos bažnyčiose (pvz., Sevilijos ir Astorgos).

Jau buvo užsiminta, kad nuo šv. Liudviko karaliavimo Europos meno istorijoje prasidėjo pasaulietinio dvaro meno mecenatystės laikotarpis. Ir iki tol pavieniai karaliai bei imperatoriai statė koplyčias bei rūmus ir rėmė dailininkus. Tačiau nuo šv. Liudviko laikų Prancūzijos dvaras beveik visada buvo Šiaurės Europos meninių sąjūdžių centre, o likusios Europos menas dažnai bus traktuojamas kaip tolimas ir vietinis atspindys to, kas jau įvykę Paryžiuje.

Jau aptarėme, kaip šv. Liudvikas įvedė naują prabangių rūmų koplyčių madą. Kaip bus parodyta, paaiškėjo, jog jis buvo pirmas bibliofilas, turėjęs specialiai jo užsakymu įrengtą biblioteką. Todėl įmanu aptikti nuorodų ir į dvaro stiliaus skulptūrą, o turint omenyje rankraščiams būdingą grakštumą bei įmantrumą, atrodo, į šį vaidmenį galėtų pretenduoti Juozapo Meistro iš Reimso skulptūrinis stilius [*il. 31*]. Didesnieji skulptūros darbai, išlikę iš Šventosios koplyčios, perša mintį, kad raida toli gražu nebuvo tokia jau paprasta. Ypač įsidėmėtini Šventosios koplyčios apaštalai (iki 1248 m.) [*il. 81*] stiliaus požiūriu gali būti susieti su Amjeno *Vierge Dorée* (po 1236 m.), bet akivaizdu, kad jie pasižymi įmantrokomis, stileiviškomis manieromis. Tačiau draperijos kur kas sunkesnės negu Juozapo Meistro ir krintančios didžiulėmis dribliomis klostėmis. Tuo, beje, jie išsiskiria, ir atrodo, kad didžioji dalis vėlesnio amžiaus prancūzų skulptūrų svyravo tarp Reimso ir Šventosios koplyčios stilių.

Šio laikotarpio detalės vis dar labai neaiškios, tačiau panašu, jog tai stilistinio sąstingio metas. Pavyzdžiui, aiškinantis 1140 m. ir 1240 m. skulptūros skirtumus, nelieka abejonių, kad per tą laiką daug kas įvyko, ir atsižvelgiant į pokyčio mastą, galima pateisinti prielaidą, kad Joanos Evrietės (*Jeanne d'Evreux*) Švč. Mergelė Marija [*il. 80*] sukurta netrukus po Reimso skulptūrų, nors žinoma, kad iš tiesų ji sukurta 1339 m. ar net šiek tiek anksčiau.

Teisybė, yra statula, ne visai pritampanti prie šio vaizdo. Tai Švč. Mergelė Marija iš Šv. Anijono bažnyčios (*St Aignan*) (dabar Dievo Motinos katedroje, Paryžiuje). Ji įsiausta į draperiją, krentančią labai



80 Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu. Auksuoto sidabro statulėlė, 1339m. Joanos Evrietės (*Jeanne d'Evreux*) dovanota Šv. Dionizo abatijai

siauromis klostėmis su aštriomis briaunomis [*il. 82*]. Paprastai ji datuojama apie 1330 m., tačiau dabar turimų žinių šviesoje sunku jos nelaikyti nukrypimu nuo įsitvirtinusios normos. Apskritai tai nebuvo architektūrinei skulptūrai palankus metas. Daug didelių portalų datuojami XIII a. antra puse (pavyzdžiui, Buržo ir Puatjė), tačiau jie tik kartoja idėjas, jau susiklosčiusias Paryžiuje, Amjene ir Reimse, todėl gali būti apibūdinti kaip niekuo neypatingi brandžiosios gotikos stiliaus pavyzdžiai.

Viena naujovė šmėstelėjo, bet neišpopuliarėjo, nors, atrodo, būtų akivaizdžiai papildžiusi spindulinį stilių. Tai timpano skaidymas, taikant ne horizontalias pertvaras, o masverkus. Šitai būdinga Reimso šv. Nikazijaus (*St Nicaise*) bažnyčiai (sugriauta; įsteigta 1231 m.). Reimso katedra turėjo įstiklintus masverkinius timpanus. Vėliau neįstiklinti masverkiniai timpanai buvo įrengti ir kitur, pavyzdžiui, Sanso katedroje



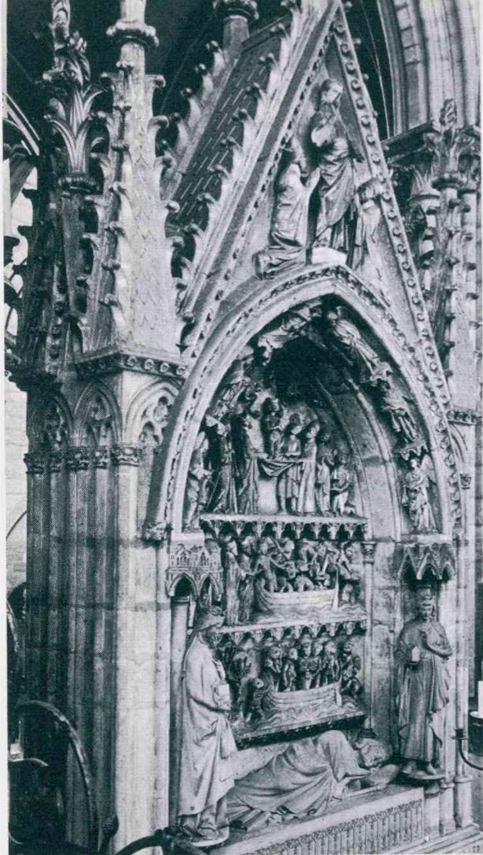
81 Apaštalas. Paryžiaus Šventoji koplyčia. 1243–1248 m.



82 Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu. Šv. Anijono bažnyčia (*St Aignan*). Apie 1330 m.

(po 1268 m.) ir Trua šv. Urbono bažnyčioje (įsteigtoje 1261 m.), tačiau šis principas plačiau nepaplito. Kitos naujos detalės taip pat neilgai buvo populiarios, pavyzdžiui, reljefinių keturlapių taikymas portalo angokraščių apačioje (Ruano katedros transepto portalai, po 1281 m.).

Išsiplėtojo tik ta skulptūros sritis, kuri priklausė nuo privataus užsakovo ir tiesioginių reikmių, – skulptūros šeimos rūmams, giminės koplyčioms bei mauzoliejams. Iš visos šios vadinamosios „privačiosios skulptūros“ daugiausia išliko antkapinių paminklų, nors net šie pasiekė mus tik pavienių fragmentų pavidalu. Perlaidojant Karolingų ir Kapetingų giminių narius iš tolimos ir ne tokios tolimos praeities, Liudvikas IX,



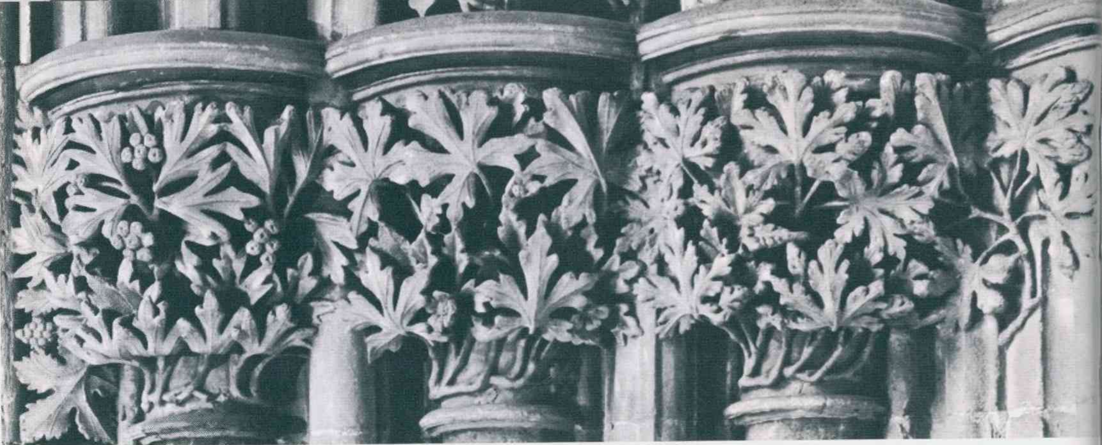
83 Dagoberto I (miręs 638 m.) antkapis. Paryžiaus šv. Dionizo abatija. Apie 1260 m. Vienas daugelio antkapinių paminklų, perdirbtų Liudviko Šventojo įsakymu. Detalės smarkiai restauruotos, tačiau pagrindiniai paminklo bruožai – Viduramžių laikų

84 Liudviko Šventojo vyriausiojo sūnaus Liudviko Prancūzo (miręs 1260 m.) antkapis. Pirma – Ruajomono (*Royaumont*) abatijos bažnyčioje, paskui – Paryžiaus šv. Dionizo abatijoje. Apie 1260 m.



85 Pilypo IV Gražiojo (miręs 1314 m.) atvaizdas. Paryžiaus šv. Dionizo abatija. Užsakytas 1327 m. Nors ne toks individualizuotas, kaip garsesnis Pilypo III Narsiojo atvaizdas, šis veidas su ilgomis plonomis lūpomis ir smarkiai platėjančia nosimi pasižymi savitais bruožais

puoselėjęs ypatingus jausmus giminės istorijai, užsakė ištisą seriją paminklų. Išliko tik jų fragmentai. Dauguma tų paminklų sukurti netrukus po 1260 m. Dagoberto antkapinis paminklas (Šv. Dionizo abatija), nors ir smarkiai restauruotas, įdomus tuo, kad išlaikė originalų baldakimą [*il. 83*]. Kiti baldakimai neišliko, tačiau mus pasiekė daugelio antkapių pagrindinė dalis – tumba. Tumbos šonai būdavo dekoruojami arkadose sustatytomis nedidelėmis figūromis, paprastai įkūnijančiomis giminaičius – vadinamuosius „gedėtojus“. Kartais jos vaizduojamos kaip palaužtos sielvarto. Kitas motyvas – velionio laidotuvių eisena [*il. 84*]. Išryškėjo svarbus mirusiojo vaizdavimo ypatumas: labiau stengtasi, kad skulptūros veido bruožai įgytų daugiau panašumo į asmenį,



kurio atvaizdas turėjo būti perteiktas. Atrodo, kad čia būta rimto portretinio vaizdavimo užuomazgų [*il. 85*].

Vestminsterio abatija, tokia svarbi kaip prancūziškos įtakos Anglijos architektūrai paminklas, skulptūrai šiuo požiūriu buvo kur kas mažiau

86 (kairėje viršuje) Kapiteliai, dekoruoti natūralistine lapija. Sautvelo (*Southwell*) vienuolyno kapitulos salės įėjimas. Apie 1295 m.

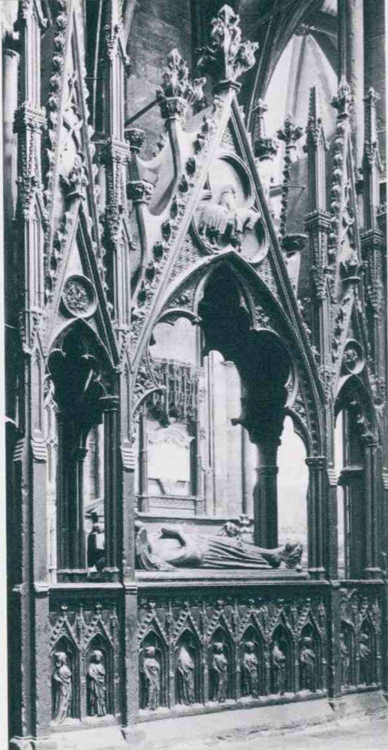
88 (dešinėje) Švč. Mergelė Marija. Iš „Viešpaties apreiškimo Švč. Mergelei Marijai". Londono Vestminsterio abatijos kapitulos salė. Greičiausiai 1253 m.



87 (kairėje apačioje) Smilkantis angelas. Londono Vestminsterio abatijos transepto pietinė atšaka. Greičiausiai apie 1250 m.

reikšminga. Kai kurie skulptūrų taikymo ir išdėstymo atvejai buvo aiškiai prancūziški. Pagrindiniame šiauriniame portale buvo kolonų statulų, o timpanas padalytas panašiai kaip Reimso šv. Nikazijaus (*St Nicaise*) bažnyčioje. Portalų apvadų skulptūrinės puošmenos liudija Šventosios koplyčios įtaką. Tačiau išlikusių skulptūrų stilius kitoks negu to meto Prancūzijoje. Tai veikiau apie 1220–1225 m. Šartro, Amjeno ir Velso stilių mišinys [*il. 87, 88*]. Tuščiai ieškotume Šventosios koplyčios ar Reimso katedros vėlyvųjų statulų sunkių draperijų klosčių. Jas primena tik Linkolno katedros Angelų choro (po 1256 m.) skulptūros.

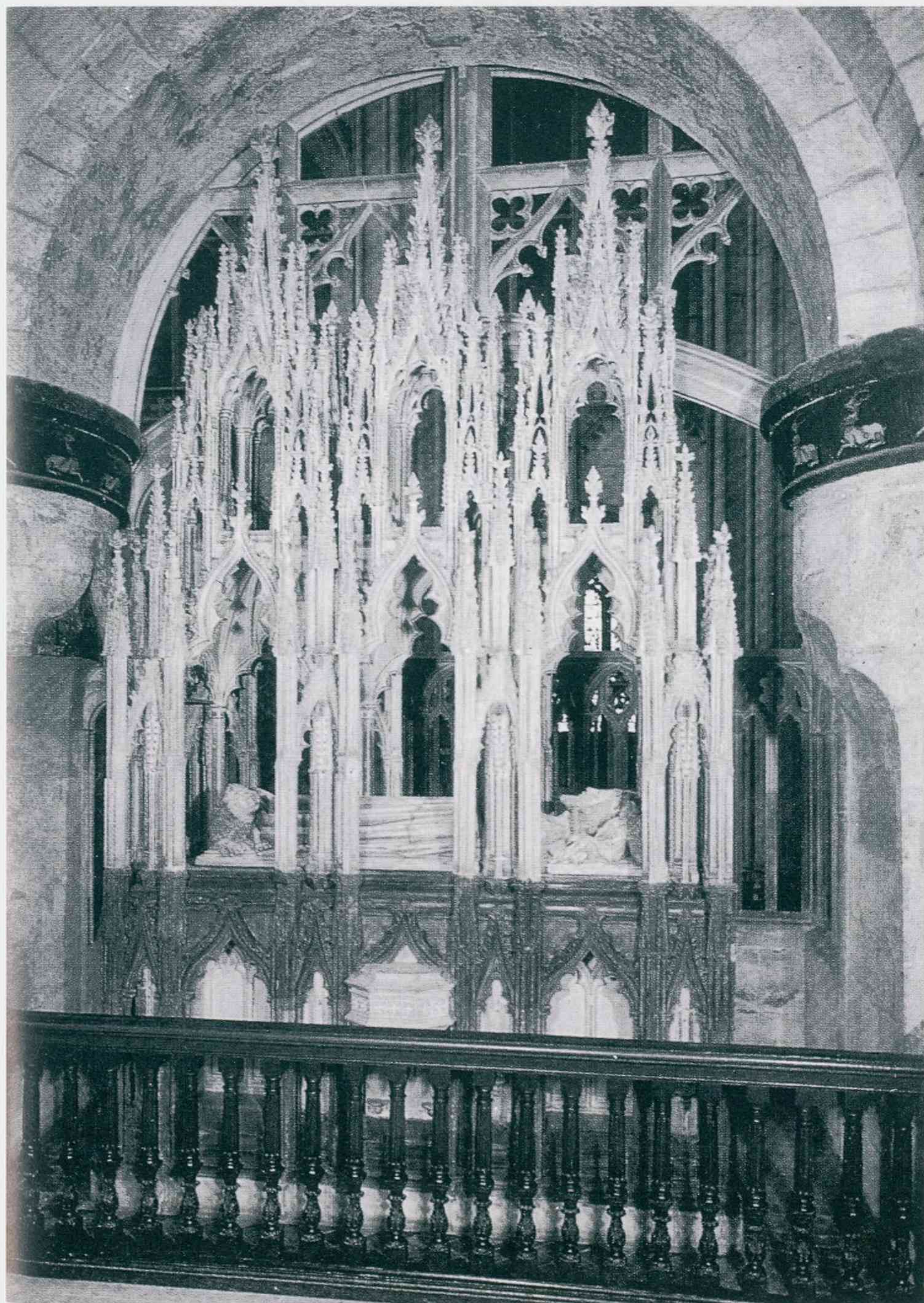
XIII a. antroje pusėje Angliją pasiekė natūralistiško augalinio reljefo mada, jau minėta kalbant apie Reimsą ir Naumburgą. Taip iškaltą lapiją galima matyti ant Linkolno katedros Angelų choro pumpurų. Ji vėl pasirodo Sautvelo vienuolyno kapitulos salėje (1290 m.) [*il. 86*], kuri yra bene garsiausias Europoje šio dekoro taikymo pavyzdys. Šis trumpas raidos tarpsnis vertas dėmesio, kadangi, ko gero, paskutinįsyk Vi-



89 Lankasterio grafo Edmundo Kuprotojo (miręs 1296 m.) antkapis. Londono Vestminsterio abatija. Apie 1296 m.

duramžių architektūros istorijoje kapiteliai traktuoti kaip atskiro susidomėjimo vertas objektas. Tuo metu siekta atskiras pastato dalis palenkti bendram įspūdžiui.

Kaip ir Prancūzijoje, didžiuma konkrečių skulptūros kūrinių nuo to laiko buvo atlikta privatiems asmenims užsakius antkapius. Anglijos karališkoji šeima užsakė keletą prabangių antkapinių paminklų, kurių daugelis Vestminsterio abatijoje išliko pusratyje, supančiame šv. Eduardo Išpažinėjo relikvijorių. Edmundo Kuprotojo antkapis (sukurtas apie 1295–1300) [*il. 89*] iš esmės beveik visiškai nesugadintas ir net išlaikė šiek tiek pirminių spalvų. Kaip ir paminklas Dagobertui (žr. p. 115), jis turi didžiulį baldakimą, o šonai, kaip tuometinių Prancūzijos paminklų, papuošti giminės „gedėtojais“. Retkarčiais reikšmingi antkapiniai paminklai nutolsta nuo šio bendro pavyzdžio, ir įspūdingiausias tarp jų – Eduardo II paminklas (po 1330 m.) [*il. 90*]. Sekant tuometine Prancūzijos dvaro mada, mirusiojo atvaizdas iškaltas ne iš bronzos ar dažyto akmens, o iš balto alebastro. Tačiau baldakimas su išdailintų



90 Eduardo II (miręs 1327 m.) antkapis. Glosterio katedra. Apie 1330–1335 m.



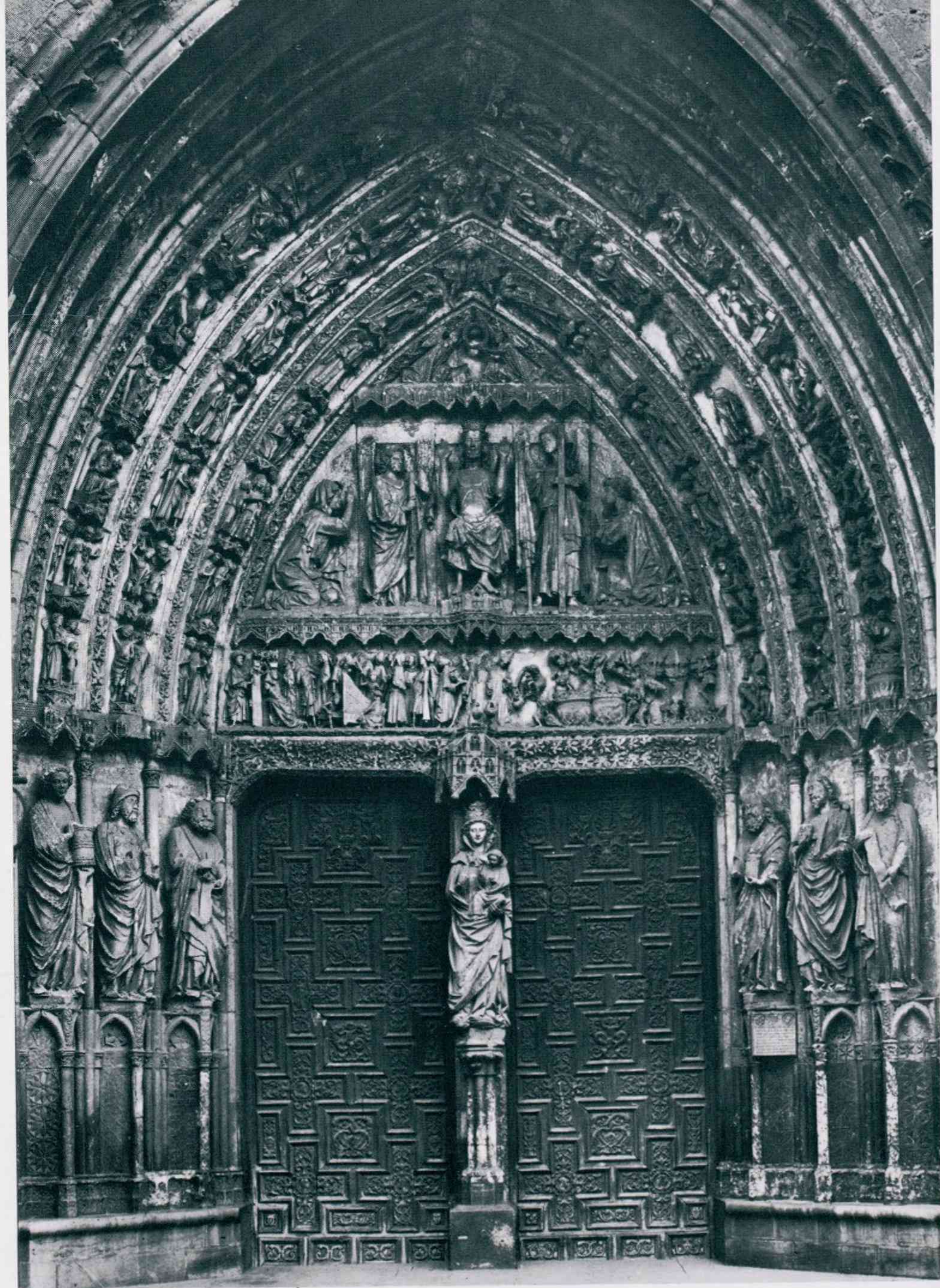
91 (kairėje) Šv. Matas. Kelno katedros choras. Greičiausiai prieš pat 1322 m.

92 (dešinėje) Trys pranašai. Strasbūro katedros vakarinis fasadas. Apie 1300 m.

arkadų grupėmis iš esmės skiriasi nuo kitų Prancūzijos ir Anglijos dvaro paminklų. Artimiausių paralelių (nors ir vėlesnių) už Vakarų Anglijos ribų galima rasti popiežių antkapiuose Avinjone (ypač Jono XXII, 1345 m.). Šių sąsajų kilmė dar toli gražu neaiški.

Strasbūro katedros vakarinis fasadas (pradėtas 1277 m.) jau buvo minėtas. Didelė dalis šio fasado skulptūrinio dekoro išliko, o dailusis stilius perimtas iš Juozapo Meistro iš Reimso. Vėl pasirodžiusios „Protingosios ir paikosios mergaitės“ – daug santūresnės negu jų pirmtakės Magdeburge, tačiau judesiai bei gestai gana manieringi. Centrinio portiko apaštalų [*il. 92*] stilių kur kas sunkiau apibūdinti. Jų veidus dengia vešlios barzdos su kruopščiai sutvarkytomis garbanomis pagal Juozapui Meistrui būdingą manierą, o kūnus slepia stora drapiruotė, besileidžianti gausiomis dramatiškomis klostėmis, ir bendras įspūdis dvelkia įtampa, svetima Reimso stiliui, tačiau galbūt įkvėpta paties Strasbūro ankstyvosios gotikinės skulptūros.





93 Leono katedros vakarinis portalas (*Portada del Virgen Blanca*). XIII a. antra pusė



94 Gonsalo iš Hinochosos (*Gonzalo de Hinojosa*) antkapis. Burgo (*Burgos*) katedra. Greičiausiai apie 1327 m.

Vis dėlto visam šiam laikotarpiui būdingesnis būtent grakštus, dailus Strasbūro stilius. Tiesioginę įtaką Strasbūras padarė Freiburgo (*Freiburg-im-Breisgau*) katedros vakariniam portalui (apie 1300 m.), labai panašios ir Kelno katedros choro skulptūros [*il. 91*].

Didieji šio laikotarpio Ispanijos portalai susiję su Leono ir Toledo katedromis. Leono katedros portalai priklauso XIII a. antrai pusei [*il. 93*]. Panašu, kad vakarinio portiko tipas kilęs iš Šartro, tačiau skulptūros pirmiausia sietinos su Burgu, o paskui – ir vėl su Prancūzija (greičiausiai su Amjenu ir Reimsu). Sekant tuometine mada, virš durų iškalta šiek tiek natūralistinės lapijos. Toledo katedros portalai prie naujai pastatytos centrinės navos bei transeptų buvo pridurti XIV a. pirmoje pusėje, ir jų statulų stilius atitinka grakštųjį gotikinį stilių, tuo metu aptinkamą ir kitur.

Reikia pažymėti, kad Ispanijoje esama daugybės antkapinių šio laikotarpio paminklų, kurie kaip grupės puikiai atspindi tendencijas, jau

pastebėtas kitur. Ypač mėgta antkapinį paminklą dramatizuoti, ir dažname jų vienas dekoro motyvų būna gedulinga procesija. Puikus pavyzdys – vyskupo Gonsalo iš Hinochosos (*Gonzalo de Hinojosa*) antkapinis paminklas (mirė 1327) [*il. 94*] Burge, kadangi jame derinama kažkas panašaus į portretinį atvaizdą ir nepaprastai meniškai apipavidalinta tumba.

TAPYBA

Yra žinoma, kad Liudvikas IX pasistatydino rankraščių biblioteką ir pats užsakė daugelį kūrinių. Kai kurie jų ir ženklina naujo stiliaus pradžią. Svarbiausi pavyzdžiai – paties Liudviko Psalmynas (Paryžius, Nac. Bibl. Lat. 10515), sukurtas tarp 1252 m. ir jo mirties 1270 m., jo sesers Izabelės Prancūzės Psalmynas (Kembridžas, Fitzwilliams, Ms 300) ir Šventosios koplyčios dvitomio evangelyno didžioji dalis (Paryžius, Nacionalinė biblioteka, Lat. 8892 ir 17326). Šv. Liudviko Psalmynas [*il. 95*] – prabangi knyga su septyniasdešimt aštuoniomis įvadinėmis puslapio dydžio iliuminacijomis, vaizduojančiomis scenas iš Senojo Testamento. Pastebėtina, kad visos jos komponuotos panašiai. Kiekviename puslapyje išrikiuota eilė figūrų, o virš jų pavaizduotas dailus architektūrinis baldakimas, perteikiantis tuo metu populiaraus spindulinio stiliaus bruožus: tai ir būdingi pinakliai, ir masverkiniai langai, ir dvi didžiulės vimpergos, o abiejose – po rožę. Verta pastebėti, kad tokį dekoro stilių taip pat galima aptikti ir ant mažų auksakalio darbo relikvijorių. Tai primena, kad spindulinis stilius pirmiausia buvo dekoratorių stilius, architektūroje pasireiškęs puošybos pavyzdžių taikymu, o ne tūrių pakeitimais. Daugelis spindulinio stiliaus motyvų puikiausiai galėjo būti perkelti nuo architekto piešimo lentos į iliuminatoriaus pergamentą. Architektūriniams motyvams tenka svarbus vaidmuo ir Izabelės Psalmyne bei Šventosios koplyčios evangelyne.

Šiuose rankraščiuose jau nebėra „šlapiųjų klosčių" stiliaus pėdsakų. Draperijos gana natūralistiškai gaubia figūras. Jos veikiau kabo, o ne priglunda, sukrenta minkštomis plačiomis V formos klostėmis, kaip jau esame matę skulptūroje. Figūrų proporcijos ir judesiai grakštūs, jos ilgarankės ir bando tomis rankomis mostaguoti. Tačiau akivaizdžiausias



95 Balaamas ir jo asilas. Šv. Liudviko Psalmynas. Tarp 1252 ir 1270 m.

pokytis pastebimas turbūt galvose. Palyginti su kūnais, jos atrodo smulkios ir kur kas mažiau modeliuotos spalva, vos paspalvintos. Pagrindiniai bruožai kruopščiai nupiešti, ir kiekviena galva – kaligrafijos akimirksnio triumfas. Atrodo, kad klostantis šiam stiliui įtaką bus padariusi skulptūra. Ankstesnis už bendrąjį šio stiliaus grakštumą buvo Juozapo Meistro iš Reimso grakštumas, o stilizuoti plaukai, besivejantys smulkiomis garbanomis, primena Juozapo Meistro kūrybą [*il. 31*]. Smulkučiai besmakriai moterų veidai veikiausiai giminingi su besišypsančiomis Reimso moteriškėms bei angelais. Taigi panašu, kad akmens meistrai gerokai prisidėjo kuriant stilistinę *milieu* [terpę], kuriai priklauso šv. Liudviko Psalmynas.

Kalbant apie kitas dvi knygas, reikėtų paminėti vieną naujovę, kurios nebuvo šv. Liudviko Psalmyne. Ji susijusi su teksto puslapių iliuminacija. Paprastai teksto puslapių puošyboje tenkintasi pagrindinių inicialų iliuminacija, tačiau būtent šiuo laikotarpiu dekoras ima sklisti į paraštes. Liudviko iliuminacijose sekta tuometine mada, jau įsitvirtinusia Anglijoje ir Prancūzijos šiaurinėse srityse (žr. p. 140), tačiau įdomu stebėti, kaip „skoningai“ idėja panaudota Paryžiaus knygose. Groteskų beveik nėra. Užtat inicialai leidžia ilgas aštrias atžalas, kylančias ir besileidžiančias paraštėse.

Liudviko IX iliuminatorių vardai nežinomi. Tačiau vienas jo vaikaičio menininkų buvo vardu Meistras Honorijus (*Honoré*), dirbęs Pilypo IV Gražiojo (1285–1314) dvare. Apie jo veiklą žinoma mažai. Jis gyveno Paryžiuje, Senos pietiniame krante, ir dokumentuose paminėtas tris kartus: 1288, 1293 ir 1296 m. Atrodo, kad mirė iki 1318 m. Nors jam galima priskirti nedaug rankraščių, aiškiai matyti, kad jo laikais Liudviko IX dailininkų stilius smarkiai pasikeitė.

Jo iliuminacijos tebėra nepaprastai dailios ir grakščios, tačiau architektūriniams motyvams dekore tenka kur kas mažesnis vaidmuo [*il. 96*]. Veidai ir rankos – ypatingai blyškūs, beveik visiškai nepaspalvinti, bet labiau išryškinta piešinio linija. Draperijos, priešingai, kur kas didesnės ir sunkesnės. To pasiekta tobulinant modeliavimo techniką, pasižyminčią šviesos ir šešėlių žaismės įvairove. Klosčių paviršius atrodo išbalintas

šviesos. Ši pakraipa verta dėmesio, nes galėtų atspindėti, kaip italų gotikinė tapyba pirmąsyk įsibrovė į šiaurę. Pagrindinė problema – datavimas. Ankščiausiai datuotas Honorijaus dirbtuvės rankraštis sukurtas šiek tiek anksčiau už 1288 m., tačiau dar iki 1278 m. toks modeliavimas aptinkamas Pievų šv. Germano (*St. Germain-des-Prés*) abatijos martirologijoje (Paryžius, Nac. Bibl. Lat. 12834). Tokio modeliavimo būdo plėtra Italijoje susijusi su Romos meistru Kavaliniu (*Cavallini*) ir vadinamuoju Izaoko Meistru. Nors žinoma, kad Kavalinio kūrybinė karjera prasidėjo apie 1273 m., neišliko jokio darbo, sukurto anksčiau negu apie 1290 m. (žr. p. 184). Ši tendencija turėtų būti itališkos kilmės ir perkelta į Prancūziją, tačiau sunku susieti į visumą visas su tuo susijusias detales.

Honorijaus kūryba ženklino tolesnę paryžietiško puslapinio dekoro raidos fazę. Ilgos atžalos, matytos ankstesniuose rankraščiuose, išskleidė lapus, pasirodė pirmi gebenės lapo su spygliais pavyzdžiai, ir šis stilius vyravo Paryžiaus rankraščių dekore ilgiau negu šimtmetį. Be to, vienam rankraščiui – Valandų knygai, dabar esančiai Niurnberge (Miesto biblioteka, Solger in 4-to, 4) [*il. 97*], būdinga puslapio kompozicija beveik visuotinai taikyta XIV ir XV a. Valandų knygoms. Niurnbergo rankraštis stebina, nes iš turinio aišku, jog jis sukurtas naudotis Anglijoje arba kam nors, susijusiam su Anglija. Tačiau tai aiškiai paryžietiškas kūrinys. Iliustruotas puslapis žymi Švč. Mergelės Marijos valandų pradžią. Puslapio viršuje iliustracija tebėra sujungta su pirmosiomis teksto raidėmis. Iš iliustracijos išauga lapų dekoras, išleidęs žemyn ir į šoną nusidriekusią atžalą, rėminančią apačioje esantį tekstą. Ši schema gera, nes ūgliai sujungia tekstą ir piešinį, drauge sudarančius patrauklų raštą, todėl nenuostabu, jog tai plačiai taikyta.

Honorijaus tradiciją turbūt tęsė jo posūnis Ričardas Verdenietis, kaip žinoma, 1318 m. pasamdytas dirbti Šventojoje koplyčioje. Deja, knygų, kurias būtų galima priskirti Ričardui, neišliko, bet galima identifikuoti kito karališkojo iliuminatoriaus, vardu Jonas Mergelė (*Jean Pucelle*), kūrinius. Pirmąsyk jis paminėtas pajamų knygoje tarp 1319 ir 1324 m., paskui – 1327 m. datuojamos knygos užsklandoje. Vėlesnės



96 Nuolankumas, Puikybė, Nusidėjėlis ir Veidmainys. *La Somme le Roy* puslapis, iliuminuotas Meistro Honorijaus (*Honoré*). Apie 1290 m.



97 Meistro Honorijaus (*Honoré*) dirbtuvė Švč. Mergelės Marijos valandų įžanginis puslapis. Valandų knyga. Apie 1290 m.

dokumentinės informacijos neturime, bet kai kuriose brevijoriaus, galimo datuoti iki 1326 m. [*il. 98*], paraščių pastabose įrašytas jo vardas. Jam priskirtinų knygų pasitaiko iki pat amžiaus vidurio, o iš viso tokių rankraščių daugiau kaip tuzinas.

Galimas dalykas, kad Jonas Mergelė dirbo vadovaujamas Honorijaus, nes jųdviejų kūryba turi artimų sąsajų. Taip pat minkštai modeliuotos draperijos, o Jono Mergelės spėjamo ankstyvo kūrinio figūrų rankos ir veidai – smulkūs ir išblyškę. Tačiau Mergelės kūrybinės veiklos raidoje išryškėjo daug naujų ypatumų. Iš dalies tai buvo susiklosčiusio stiliaus pagražinimai. Pavyzdžiui, būtent jo iniciatyva groteskiškos *drôleries* [keistenybės] bei kiti paraščių puošybos motyvai paplito paryžietiškoje aplinkoje, ir čia daugiausia pasitarnavo pats Jonas Mergelė, sumaniai ir tiksliai juos panaudojęs. Belvilio (*Belleville*) brevijoriaus (Paryžius, Nac. Bibl. Ms Lat. 10488) puslapis parodo iliustratoriaus išmonės spektrą, aprėpiantį natūralistines gėles, vabzdžius, paukščius ir gyvūnus bei mažytes groteskiškas muzikantų figūrėles. Tačiau bendras vaizdas – griežtai apgalvotas ir susietas su kietu, tvarkingu siaurų juostelių rėmu. Tokio pobūdžio dekoras iš tiesų labai meistriškas.

Jono Mergelės kūryboje Italijos įtaka dar ryškesnė, ir spėjama, kad kūrybinės karjeros pradžioje jis iš tiesų lankėsi Italijoje. Jo kūriniuose atsirado itališkų ikonografinių schemų, pavyzdžiui, Nukryžiavimo scena Valandų knygoje, sukurta tarp 1325 ir 1328 m. karalienei Joanai Evrietei (*Jeanne d'Evreux*) (Niujorkas, Vienuolynų meno muziejus, f. 68 v.). Nukryžiavimas pavaizduotas gestikuliuojančios minios apsuptyje, todėl sceną galima lyginti su Dučijo (*Duccio*) *Maestà* (1308–1311 m.; žr. p. 194). Dėmesio verta taip pat gerokai didesnė negu Honorijaus Jono Mergelės taikytų veido tipų bei išraiškų įvairovė, ir tai vėlgi galėtų reikšti Italijos dailės įtaką, atvėrusią didesnes dramatinės raiškos galimybes.

Vis dėlto akivaizdžiausiai Italijos poveikį liudija Jono Mergelės susidomėjimas erdvės perteikimu [*il. 98, 103*]. Tai, ko gero, revoliucingiausias jo kūrybos bruožas. Visiškai nauja XIII a. Italijos tapybos ypatybė buvo įvairiausių elementarių perspektyvos formų panaudojimas, ir Jonas Mergelė kai ką iš šių bandymų pritaikė rankraščių iliuminacijoje.

Belvilio brevijoriaus iliustracijoje Dovydas ir Saulius pavaizduoti mažame lėlių namelį primenančiame statinyje, nutapytame nors ir su klaidomis, bet akivaizdžiai trimatėje erdvėje. Čia pasitelktas ir grynai romėniškas motyvas – kesoninės lubos pastato viduje. Yra ir daugybė kitų figūrų vaizdavimo trimatėje erdvėje pavyzdžių.

Jono Mergelės pastangos perimti itališko erdvės vaizdavimo elementus bei pritaikyti juos savo tikslams rankraščių tapyboje sukūrė prieštaravimą, kuris taip ir liko neįveiktas. Ar puslapio dekoruotojas bandė praverti siaurutį „langą į pasaulį“, pro kurį skaitytojas būtų galėjęs dirstelėti į trimatę vinjetę? Ar dvimatį tekstą jis gražino dvimačiais raštais? Laikui bėgant prieštaravimas darėsi vis akivaizdesnis.

Galima būtų paminėti dar vieną Jono Mergelės įdiegtą naujovę, plačiai mėgdžiotą amžiaus antroje pusėje. Tai grizailės tapyba vien pilka spalva, kartkartėmis – su vos juntamu atspalviu. Minėtoji Joanos Evrietės Valandų knyga dekoruota grizaile. Panašu, kad ir vėl pritaikyta italų patirtis, nes, pvz., Džotas (*Giotto*) Arenos koplyčioje Paduvoje (apie 1310 m.) dalį dekoro atliko grizailės technika. Tačiau į akis krintą skirtumai sąsajas su Italija daro miglotas.

Nuo šiol Italijos įtaka – nuolatinis meno istoriko galvasuktis, bet, deja, beveik nieko nežinoma apie tuometinę monumentaliąją Paryžiaus tapybą. Popiežiaus dvarui išsikėlus iš Romos ir nutrūkus jo mecenatystei, trys Romos dailininkai atvyko į Prancūziją, ten buvo nusamdyti ir dirbo dvarui pirmus du amžiaus dešimtmečius. Iš jų kūrybos nieko neišliko, tačiau gali būti, kad Jono Mergelės susidomėjimą Italijos menu paskatino šių užsieniečių buvimas. Galbūt naujovės, kurias jis įdiegė rankraščių tapyboje, jau buvo pasirodžiusios Prancūzijos paveikslų bei sienų tapyboje.

Grįžkime į XIII amžių. Liudviko IX knygose aptinkamo naujojo stiliaus įtaka netruko pasiekti Angliją. Henrikas III, savo rūmams bei koplyčioms užsakinėdavęs daugybę paveikslų, deja, nebuvo bibliofilas. Beveik visa didesnių formatų tapyba žuvo, o tokio kaip Prancūzijoje karališkųjų rankraščių centro, kuris būtų galėjęs kompensuoti šią netektį, nėra. Tačiau išliko du darbai, kurie, nors ir ne Henriko III užsakyti, vis

Iubilemus deo salutari nostro.

ant. Ut non delinquam. ps. david.



Dixi custodiam vias meas: ut non delinquam in lingua mea.

Posui ori meo custodiam: cum consisteret peccator adversum me.

Obmutui et humiliatus sum et silui a bonis: et dolor meus renovatus est.

Concaluit cor meum intra me: et in meditatione mea exardescet ignis.

Locutus sum in lingua mea: notum fac michi domine finem meum.

Et numerum dierum meorum quis est: ut sciam quid desit michi.

Ecce mensurabiles posuisti dies meos: et substancia mea tanquam nichilum ante te.

Verumptamen universa vanitas: omnis homo vivens.

Verumptamen in ymagine pertransit homo: sed et frustra conturbatur.

Thesaurizat: et ignorat cui congregabit ea.

Et nunc que est expectatio mea nonne dominus: et substancia mea apud te est.

Ab omnibus iniquitatibus meis erue me: obprobrium insipienti dedisti me.

Obmutui et non aperui os meum: quoniam tu fecisti amove a me plagas tuas.

A fortitudine manus tue ego defeci in increpationibus: propter iniquitatem corripuisti hominem.

Et tabescere fecisti sicut araneam animam eius: verumptamen vane conturbatur omnis homo.

Exaudi orationem meam domine et deprecationem meam: auribus percipe lacrimas meas.





99 Vadinamojo Švelniojo Apreiškimo Jonui (*Douce Apocalypse*) iliustracija. Apie 1270 m.

dėlto galėtų tikti šiai kategorijai. Pirmasis žinomas kaip Švelnusis Apreiškimas Jonui (*Douce Apocalypse*) (Oksfordas, Bodlio Bibl. Ms Douce 180). Šis rankraštis, vienas nepaprastai gausių XIII a. Apreiškimo Jonui rankraščių, sukurtas Henriko III sūnui Eduardui dar iki jam įžengiant į sostą 1272 m., taigi turbūt vėlesnis už šv. Liudviko rankraščius, bet ankstesnis už visus žinomus Meistro Honorijaus kūrinius.

Pagal stilių šis rankraštis [*il. 99*] tarsi atsiduria kažkur tarp dviejų minėtųjų. Šiaip ar taip, visiškai neaišku, ar jį iliuminavęs dailininkas mokėsi Anglijoje. Bendras figūrų kūno sudėjimas, kaip ir veidų blyškumas, labiau primena Meistrą Honorijų. Panašiai stilizuoti plaukai bei barzdos, bet draperijos krinta plačiomis klostėmis, ryškiai kontrastuojančiomis ankstesnei mažesnių vingiuojančių ir lūžtančių vamzdelinių klosčių tradicijai [*plg. il. 95*]. Tačiau draperijoms trūksta švelnaus modeliavimo šviesa, tokio būdingo Honorijaus stiliui. Palyginti su kitais,

98 (kairėje) JONO MERGELĖS (*JEAN PUCELLE*) DIRBTUVĖ Belvilio (*Belleville*) brevijorius. Tarp 1323 ir 1326 m.



100 Šv. Petras. Vestminsterio retabulo detalė. Greičiausiai XIII a. paskutinis ketvirtis

Švelniojo Apreiškimo Jonui stilius gana plokščias, dulsvas, o forma dažnai išryškinama linija.

Kita knyga – Psalmynas, skirtas Eduardo sūnui Alfonsui. Jis mirė 1284 m., bet dalis Psalmyno (Londonas, Britų muziejus, Add. 24686) dekoro yra vėlesnė. Ankstyviausiose ir, beje, geriausiose rankraščio dalyse

(iki 1284 m.) [*il. 101*] vėl atsispindi stipri Prancūzijos įtaka. Vėl galima lyginti su Meistro Honorijaus stiliumi bei šv. Germano martirologija, ir atrodo, kad kruopštusis modeliavimo būdas tikrai atkeliavęs iš Paryžiaus dirbtuvių. Sunkoka nustatyti tikslias visų šių stilių tarpusavio sąsajas, tačiau abu rankraščiai liudija, jog Londono dvaras stengėsi neatsilikti nuo Paryžiaus dvaro skonio.

Monumentalesni šio dvaro stiliaus pavyzdžiai išliko Vestminsterio abatijoje. Dviejų transepto pietinės atšakos sienų tapybos kompozicijų, sienų tapybos Šv. Fidės (*St Faith*) koplyčioje ir altorinio paveikslo, nutapyto ant lentos, stilių galima gretinti su Švelniojo Apreiškimo Jonui stiliumi. Nors gali pasirodyti, kad sienų tapybos meninė kokybė šiek tiek prastesnė negu altoriaus paveikslo, ji verta dėmesio, nes kitų panašių tokio pobūdžio kūrinių beveik neišliko. Jie patvirtina, kad rankraščių stilius galėjo būti perkeltas į kur kas didesnio formato kūrinį. Tačiau altorinis paveikslas, arba retabulas, kaip įprasta jį vadinti, iš tiesų neeilinis kūrinys [*il. 100*]. Vėlgi jis – vienintelis išlikęs iš to laikotarpio Anglijoje bei Prancūzijoje ir apsunkinantis bet kokį gretinimą. Be to, jis turi keistų skrupulingos imitacijos ypatumų. Pradžioje jis veikiausiai atrodė kaip prabangus paveikslas su auksuotu fonu, puoštu emaliais, brangakmeniais ir antikinėmis kamėjomis. Tačiau rėmas – medinis, o visi pagražinimai – vienos ar kitos rūšies klastotės. Tiesa, jos iš tiesų meistriškos, o pats paveikslas irgi pirmarūšis. Taip niekada ir nepaaiškėjo, kokiomis aplinkybėmis tokia turtinga abatija kaip Vestminsteris galėjo užsakyti tokį gerą ir kartu tokį apgaulingą kūrinį. Nenustatyta nė data. Stovinčios figūros nepaprastai ištęstos, su kruopščiai ištapytais bruožais, o draperijos suformuotos ir modeliuotos anuomet įprastu būdu. Stilius galėjo tikti bet kuriam XIII a. paskutinio ketvirčio tarpsniui, ir galbūt derėtų atkreipti dėmesį į tai, kad karaliaus vyriausiasis tapytojas Valteris iš Daramo (*Walter of Durham*), kaip spėjama, artimai susijęs su šio stiliaus raida Anglijoje, dirbo visą šį laikotarpį ir mirė tik 1308 m.

Nesunku sekti paskui šį įprastą figūrų stilių iki XIV a. Tačiau taip nutolsime nuo Londono ir pereisime prie grupės rankraščių, kurių dauguma, sprendžiant iš jų turinio, susiję su Rytų Anglija. Toks persikraustymas glumina, ir jo toli gražu nepaaiškina grupės nevienalytiškumas.








102 Vestuvės Galilėjos Kanoje. Karalienės Marijos Psalmynas. Apie 1310 m.

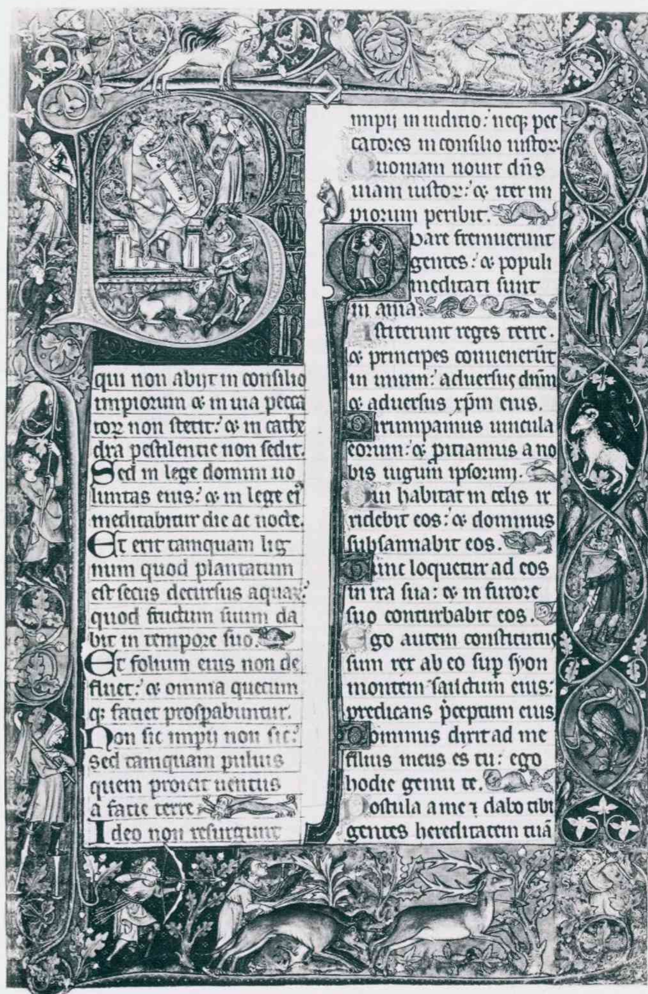
Iš tiesų neturime jokių nuorodų apie vienos knygos kilmę, bet, sprendžiant iš tolygiai meniškų bei gausių, nors ir santūrių iliustracijų, ji turėjo priklausyti karališkajai bibliotekai. Tai vadinamasis Karalienės Marijos Psalmynas (Londonas, Britų muziejus, Ms Royal 2 B VII) [*il. 102*] su daugybe įžanginių piešinių, į tekstą įterptais paveikslėliais ir mažais piešinėliais puslapių apačioje. Iliustracijos sukurtos piešimo technika. Scenos *bas-de-page* [puslapio apačioje] tik vos vos paspalvintos, o pagrindiniai paveikslai nuspalvinti ryškiau, tačiau ir juose labiau pasikliaujama linija negu modeliavimu. Tokiam tapybos būdui savo

101 (kairėje) Keturios šventosios moterys. Alfonso Psalmynas. Greičiausiai prieš pat 1284 m.

stiliumi artimas Psalmynas (Kembridžas, Kristaus Kūno kolegija, Ms 53), kuriuo, sprendžiant iš turinio, buvo numatyta naudotis Piterbore (*Peterborough*) arba Noridže (*Norwich*) ir kuris buvo surašytas apie 1310 m. Abu rankraščiai galėtų būti sukurti šiame regione. Vis dėlto Karalienės Marijos Psalmynas pasižymi daugybe įdomių bruožų. Daugumos iliuminacijų vaizdas panašus, nes scenos įkomponuotos į kuklų architektūrinį rėmą. Be to, į Psalmyno tekstą jos įterptos kaip iliustracijos, nesusijusios su inicialų puošyba. Tai ženklina atotrūkį nuo tradicijos, nes iki tol Anglijos Psalmynuose didesni paveikslai paprastai būdavo knygos pradžioje, o dekoruojant tekstą tenkintasi mažomis, inicialo viduje įkomponuotomis scenelėmis. Tačiau pažvelgęs kiton Lamanšo pusėn ir palyginęs Karalienės Marijos Psalmyną su Jono Mergelės apipavidalinta Joanos Evrietės Valandų knyga [*il. 103*], kiekvienas pastebi, kad Psalmyne sekama paryžietiška dekoro mada. Pagrindinis paveikslas architektūrinėje aplinkoje užima didelį plotą puslapio viršuje, po juo komponuojamas inicialas ir tekstas, o dar žemiau – *bas-de-page* dekoras. Net pastebėsime atgijus švelniai paspalvintą piešinį – anglišką



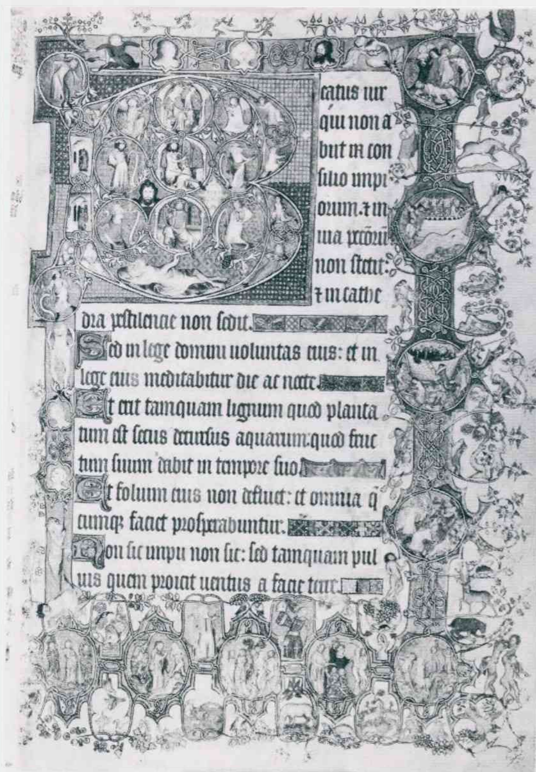
103 JONO MERGELĖS (*JEAN PUCELLE*) DIRBTUVĖ Viešpaties apreiškimas Švč. Mergelei Marijai. Švč. Mergelės Marijos valandų įžanginis puslapis. Joanos Evrietės (*Jeanne d'Evreux*) Valandų knyga. Tarp 1325 ir 1328 m.



104 Psalmės 1 įžanginis puslapis. Piterboro (*Peterborough*) Psalmynas. XIV a. pradžia

prancūziškos grizailės atitikmenį. Aštrių gebenės lapų dekoras – motyvas, labai taupiai panaudotas Karalienės Marijos Psalmyne.

Gausus Karalienės Marijos Psalmyno *bas-de-page* dekoras leidžia gretinti jį su vadinamąja Rytų Anglijos mokykla, pasižyminčia itin gausiai išpuoštomis paraštėmis. Ypač pirmosios psalmės inicialas B (*eatus Vir*) davė pradžią gausiems lapijos bei kitokio dekoro išraitymams su biblinių scenų ir groteskų intarpais. Puikiai sukomponuotą tokio dekoro pavyzdį randame kitame Piterboro Psalmyne, sukurtame iki 1321 m.



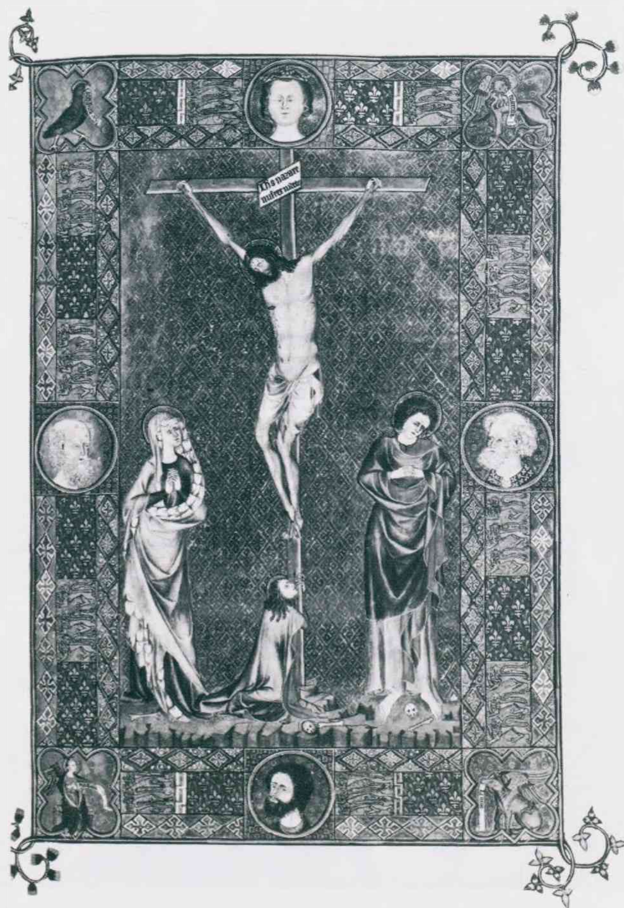
105 Psalmės 1 įžanginis puslapis. Šv. Audomaro (*St Omer*) Psalmynas. Apie 1330 m.

(Briuselis, Karališkoji biblioteka, Ms 9961-2) [*il. 104*]. Čia taisyklingoje stačiakampėje paraštėje sutalpinti groteskai, gyvūnai ir lapija. Nepaisant nepaprastai turtingos išmonės, krašto apvadas suteikia puslapiui drausmingą ir tvarkingą išvaizdą. Tačiau dekoras paprastai dar gausesnis ir toli gražu ne toks tvarkingas. Vienas prašmatniausių puslapių yra šv. Audomaro (*St Omer*) Psalmyne (Londonas, Britų muziejus, Ms Add. 39810) [*il. 105*], kur medalionus su juose pavaizduotomis galvomis bei Senojo Testamento scenomis sujungia fantastinis spagečių pavidalo raizginys.

Aistra puošnioms paraštėms kilo dar XIII a. XIII a. viduryje iliuminatoriai jau piešė inicialus, kurių išsikišimai nusidriekdavo į knygos paraštes. Tuo tarpu žmonių figūrėlės ir groteskai užplūdo puslapių apačią. Vertas dėmesio pavyzdys – Ratlendo (*Rutland*) Psalmynas (Belvuaro (*Belvoir*) pilis), sukurtas greičiausiai iki 1258 m., kuriame beveik kiekvieno puslapio apačioje pavaizduotos žmonių ar žvėrių figūros. Šitokį dekoro būdą galima rasti ir Vilhelmo Breilsiečio kūryboje, o Alfonso

Psalmyno dailininkas, nors ir mėgdžiodamas paryžietišką lapiją, įtraukė daugiau atsitiktinių žanrinio pobūdžio detalių, negu būtų buvę priimtina Paryžiuje. Nors Paryžiuje šitoks nesaikingumas nebuvo populiarus, XIII a. antroje pusėje jis vis dėlto paplito Prancūzijos šiaurėje ir Flandrijoje. Jau minėta, kad *drôleries* [keistenybės] tik pamažu pateko į Paryžiaus rankraščius, o vėliau buvo griežtai kontroliuojamos. Šv. Audomaro Psalmyno *Beatus* puslapio ir Belvilio brevijoriaus puslapio [*il. 98*] palyginimas gali padėti suvokti čia pasireiškusius estetinio požiūrio skirtumus.

Nepaisant didžiulių skirtumų tarp šio tapybos būdo angliškosios ir paryžietiškosios atmainų, itališki bruožai anglų iliuminacijoje pasirodo maždaug tuo pačiu metu, kaip ir Paryžiaus iliuminacijoje. Ir Ormsbio, ir šv. Audomaro Psalmynuose esama itališko stiliaus apnuogintų figūrų pavyzdžių bei erdvės vaizdavimo užuominų. Lape su Nukryžiavimu,



106 Nukryžiavimas. Lapas, pridėtas prie Gorlestono Psalmyno. Apie 1330 m.

pridėtame prie Gorlestono Psalmyno (Londonas, Britų muziejus, Ms Add. f F) [*il. 106*], einama dar toliau. Ikonografijos požiūriu galima rasti gana artimų paralelių su italų daile, o veiksmas vyksta stilizuotų uolų fone, primenančiame tą, kurį taikė ir Dučijas (*Duccio*), ir Simonas Martinis (*Simone Martini*).

Jau iki 1300 m. Paryžiaus dvaras veikė vokiečių tapybą, tad „zigzaginio“ stiliaus atsisakyta. Kai kurie rankraščiai (sukurti greičiausiai Kelno apylinkėse) pamažu gerokai priartėjo prie paryžietiškų kūrinių. Dėmesio vertas dailininko darbas puošiant gradualą (dabar Arau, Ms Bibl. Wett fol. max. 3), kurio stilius iš tiesų artimas Jono Mergelės dirbtuvės stiliui. Vokietija pasižymi gausybe išlikusių XIV a. ant lentų tapytų pa-

107 *Noli me tangere*. Dalis paveikslo, 1324–1329 m. pridėto prie Mikalojaus Verdeniečio emalių dabartiniam Klosternoiburgo altoriniam paveikslui suformuoti





108 Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu ir Nukryžiavimas. Diptikas. Kelnas. Apie 1325–1350 m.

veikslų. Daugelis jų sukurti Kelne, ir nors retas kuris datuotas, atrodytų, jog beveik iš karto imta mėgdžioti apvalių, modeliuotų formų Meistro Honorijaus aplinkos stilių. Didelę įtaką dailininkams darė Paryžiaus dailės įmantrumas, tačiau akivaizdžios ir sąsajos su Italija. Švč. Mergelė Marija [*il. 108*] iš Kelno šv. Jurgio bažnyčios (*St George*) diptiko pavaizduota pritaikius Italijoje paplitusią perspektyvą ir sėdi soste, išpuoštame tapytu marmurinio kosmatesko ornamentu. Tačiau kiek Vokietijos dailininkams galėjo būti prieinami italų originalai, neaišku.

Italijos įtaka ypač išryškėja grupėje austriškų paveikslų, kuriais tarp 1324 ir 1329 m. papildyti Mikalojaus Verdeniečio emaliai, kad būtų suformuotas visas Klosternoiburgo (*Klosterneuburg*) altorius [*il. 107*]. Juose akivaizdus Džoto (*Giotto*) ikonografijos išmanymas, nors ikonografija neabejotinai perimta iš pavyzdžių knygų, nes bendras įspūdis toli gražu neprilygsta Džoto kūriniams.



109 FERERAS BASA (*FERRER BASSA*) Paveikslai. Pedralbeso vienuolyno šv. Mykolo koplyčia (*S. Miguel de Pedralbes*). 1346 m.

Vis stipriau italų tapybos įtaka į laikotarpio pabaigą pasireiškė Ispanijos dailėje. Tarp 1320 ir 1350 m. dokumentuose minimi įvairūs Barselonos dailininko, vardu Fereras Basa (*Ferrer Bassa*), veiklos epizodai. 1343 m. jam užsakyta nutapyti freskų ciklą Pedralbeso vienuolyno netoli Barselonos šv. Mykolo (*S. Miguel*) koplyčioje [*il. 109*]. Žinoma, kad jos nutapytos 1346 metais tarp kovo ir lapkričio. Beveik galima jas palaikyti klajojančio italo kūriniu. Visi duomenys apie Ferero Basos veiklą apsiriboja Ispanija, o apie jo keliones liudijimų beveik nėra. Tačiau jis turėjo būti gana nuodugniai susipažinęs su didžiausiais tuo metu prieinamais italų tapybos šedevrais, nes panaudoti tipažai, dekoro elementai ir scenų išdėstymas ant sienų leidžia spėti jį pažinus Italijos meną giliau už bet ką kitą tuo metu bet kurioje šalyje anapus Alpių. Į Italiją ispanų dailėje orientuotasi visą XIV amžių.

Italijos menas (XIII a. vidurys–XIV a. vidurys)

Vienas galimų būdų tyrinėti gotiką – aptarti ją kaip prancūzišką reiškinį, o paskui ieškoti jo įtakų šalims Prancūzijos kaimynystėje. Iš dalies tai mėginta daryti ankstesniuose dviejuose skyriuose, kalbant apie Imperiją, Angliją ir Ispaniją. Tačiau Italijai beveik neįmanoma pritaikyti tokio požiūrio. Atrodo, kad ten smarkiai priešintasi apskritai prancūziškoms ir ypač paryžietiškoms idėjoms, ir vietinės tradicijos taip klestėjo, kad Italijos menininkai, nors dažnai ir prisirankiodavo pavienių motyvų iš už Alpių, retai kada sukurdavo ką nors, ką būtų galima supainioti su šiaurietiškais kūriniais. Beveik visada būta esminių požiūrio skirtumų, neleidžiančių suklysti.

Geriausiai tai atspindi Italijos gotikinės architektūros istorija. Visos iki šiol tyrinėtos šalys XIII a. viduryje pripažino spindulinį stilių. Nesvarbu, ką pasirinktum – Vestminsterio abatiją, Kelno ar Leono katedras, – visų šių pastatų šaltiniai gana aiškūs. Statytojams ir užsakovams greičiausiai taip pat neabejotinai imponavo Šiaurės Prancūzijos architektų laimėjimai, ir šias bažnyčias, nepaisant vietinių nuostatų padiktuotų daugybės protingų pataisų, galima laikyti spindulinio stiliaus pastatais. Tad aišku, jog kai kas kai kada stengdavosi suprasti, kokia gi ta prancūzų architektūra. Kaip tik to ir nebuvo Italijoje.

Gali būti, kad tokį priešinimąsi šiaurės idėjoms palaikė tradicinis Italijos meistrų įgudimas. Jų meistriškumą atspindi daugybė įspūdingų XI–XII a. romaninių pastatų. Pizos katedra (įsteigta 1063 m.) aptaisyta marmuru taip kruopščiai, kad tuo metu, kai ji pradėta statyti, šiaurėje niekas nebūtų galėjęs varžytis su jos statytojais. Į šiaurę nuo Apeninų esama daugybės milžiniškų plytinių pastatų (pavyzdžiui, Šv. Abundijaus



(*St Abbondio*), Komo (*Como*) ir Pjačencos (*Piacenza*) katedros), liudijančių neeilinį techninį meistriškumą. Kaip tik šiame regione nerviūriniai skliautai pasirodė maždaug tuo pat metu kaip ir šiaurėje. Italijos pietuose, žinoma, irgi neapsieita be didžiulių romaninių bažnyčių.

Gali būti, kad mėgdžioti prancūzų pastatus italams kliudė įvairios vietinės skirtybės. Toskanos mūrininkai turėjo dideles lengvai gaunamo marmuro atsargas ir mėgo jį naudoti; Lombardijos mūrininkams gauti akmens buvo sunkiau, ir jie statė iš plytų. Tačiau tokie su medžiaga susiję suvaržymai negali duoti galutinio atsakymo. Bažnyčios ant Baltijos krantų įrodo, jog įmanoma iš plytų pastatyti bažnyčią su šiaurės gotikos proporcijomis ir detalėmis. Trūkstant rašytinių patvirtinimų, galima tik tarti, jog italų meistrams bei užsakovams tiesiog nepatiko tai, ką jie žinojo ar buvo girdėję apie Paryžiaus pastatus. Vėliau, pasikvietus šiauriečius pasitarti dėl siūlomų naujosios Milano katedros (apie 1390–1400 m.) projektų, paaiškėjo, kad vietiniai Lombardijos mūrininkai buvo nuoširdžiai įsitikinę, jog apie bažnyčių statybą iš Kelno ar Paryžiaus ekspertų negalima išmokti nieko.

Šalyse į šiaurę nuo Alpių skleidžiant prancūzų architektų idėjas, įdomus, bet apskritai ne itin reikšmingas vaidmuo teko cistersams. Šių idėjų sklaidą galima atkurti pagal sekimą tokiomis didesnėmis bažnyčiomis kaip Kenterberio katedra, Tryro (*Trier*) Švč. Mergelės Marijos bažnyčia (*Liebfrauenkirche*) arba Burgo (*Burgos*) katedra. Kadangi Italijoje jų imitacijų beveik nėra, cistersai ten užėmė tokią vietą, kokios kitose šalyse neturėjo.

Italijos cistersų bendruomenė kilo iš Burgundijos, o Vidurio ir Pietų Italijoje įsikūrę cistersai perkėlė į Italijos dirvą bažnyčios tipą, mums matytą Fontenė. Fosanovos (*Fossanova*) abatijos bažnyčios (pašventinta 1208) [*il. 110*] stačiakampis rytinis galas ir centrinė nava gana tiksliai imituoja Burgundijos cistersų architektūrą. Fosanovos bažnyčia uždengta kryžminiu skliautu, tačiau ne kažin kiek vėlesnė cistersų abatijos bažnyčia Kazamaryje (*Casamari*) (pradėta 1203 m., pašventinta 1217 m.) turi nerviūrinį skliautą. Abi bažnyčios papuoštos lapų ornamentų kapiteliais. Reikėtų paminėti ir vėlesnę cistersų abatiją, pastatytą ant Šv. Galgano

110 Fosanovos (*Fossanova*) abatijos centrinės navos vaizdas nuo kryžmos pusės. Bažnyčia pašventinta 1208 m.

kalno (*Monte S. Galgano*) (pradėta 1224 m.) Toskanoje, nes joje atidžiai sekta minėtųjų dviejų bažnyčių stiliumi. Pietų Italijoje gotikos pakraipą, atstovaujamą šių pastatų, pratęsė ištisas bažnyčių srautas. Jų planai skiriasi, tačiau visos jos – paprasti dviejų tarpsnių statiniai su smailiosiomis arkomis, lapų ornamentų kapiteliais ir nerviūriniais skliautais. Tokia, pavyzdžiui, yra Materos šv. Jono (*S. Giovanni*) bažnyčia (apie 1230 m.) arba Kozencos (*Cosenza*) katedros (po 1230 m.) rytinis galas.

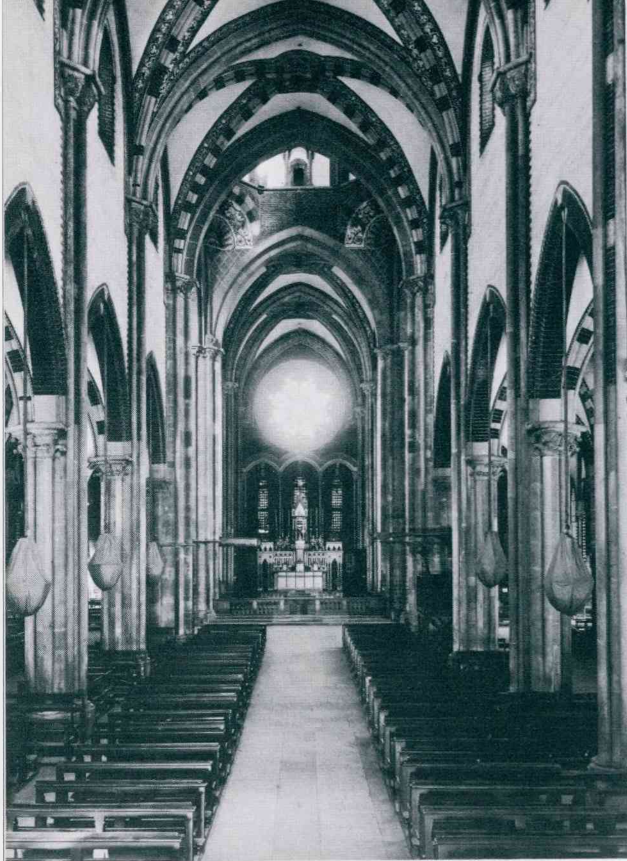
Tokią bažnyčią kaip Fosanovos galima vadinti nepretenzingo, bet autentiško prancūzų gotikos stiliaus pastatu. Italijoje šio pastato tipo įtaka labai ribota. Be to, nors, pvz., Lombardijoje cistersų architektai likdavo ištikimi tradiciniam planui, pagal jų projektus statę mūrininkai taikė vietinėms apylinkėms įprastas statybos tradicijas. Iš plytų sumūryta Morimondo bažnyčia (apie 1190 m.) turi arkadą, remiamą milžiniškų cilindrinių piliorių. Ištisinių horizontalių apvadų nėra ir, išskyrus vieną travėją, skliauto ramsčiai nenusileidžia iki žemės, bet nutrūksta ties kapiteliais.

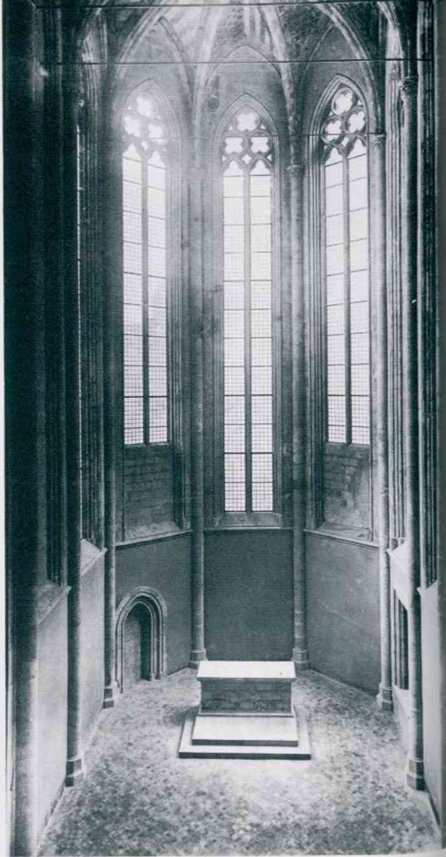
XIII a. Italijos architektūrai vis dar būdingos romaninės formos. Nė viename didesniame projekte nebuvo sekama tuometiniais Prancūzijos pastatais. Sienos katedra (pradėta iki 1260 m.) dėl iki šiol nežinomų priežasčių iš pradžių projektuota kaip halinė bažnyčia. Rytinis sparnas, kurio planas ne visai aiškus, buvo ne kvadratinis ar aštuonkampis, o šešiakampis (tai neleistų galvoti apie taisyklingas transepto atšakas). Iki šiol išliko pirminė centrinės navos arkada su aukštomis suapvalintomis arkomis ir sunkiais korintiniais kapiteliais. Gali atrodyti keista, kad Orvieto katedra (pradėta 1290 m.) [*il. 111*] taip pat turi plačias suapvalintas arkadas.

Bendras šių dviejų bažnyčių bruožas yra arkados dydis, tapęs svarbia Italijos gotikinio pastato ypatybe. Italų didžiųjų bažnyčių planai labai skirtingi. Bolonijos šv. Pranciškaus bažnyčia (pradėta 1236 m.) priklauso mažytei pasklidai grupelei bažnyčių, kurioms būdingas rytinis deambulatorijus. Florencijos Švč. Marijos Marijos Naujojoje bažnyčioje (*Sta Maria Novella*) (pradėta iki 1246 m.) ir Šv. Kryžiaus bažnyčioje (pradėta 1294 m.) pritaikyta cistersų mėgstama stačiakampė užbaiga. Verčelio

111 Orvieto katedros centrinės navos rytinis vaizdas. Pradėta statyti 1290 m.







112 (kairėje) Verčelio (*Vercelli*) šv. Andriejaus bažnyčios centrinės navos vidaus rytinis vaizdas. Bažnyčia įsteigta 1219 m.

113 (dešinėje) Neapolio Švč. Mergelės Marijos Karalienės bažnyčios (*Sta Maria Donnaregina*) apsidės vidaus vaizdas. Bažnyčia įsteigta 1307 m.

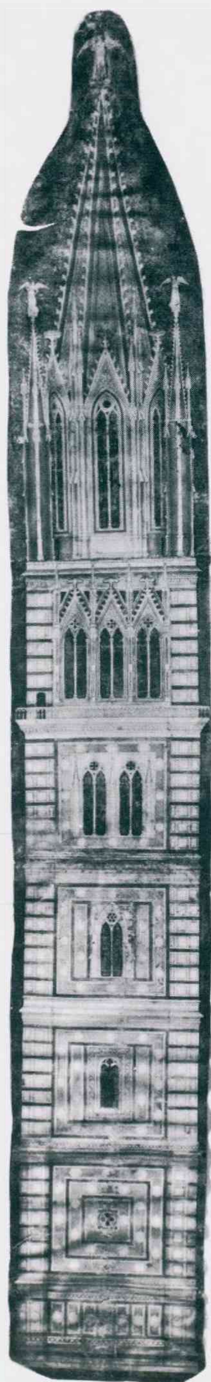
(*Vercelli*) šv. Andriejaus bažnyčios (įsteigta 1219, pašventinta 1224 m.) transepto koplyčios su daugiakampėmis užbaigomis supa stačiakampę centrinę koplyčią. Florencijos katedros (pradėta 1294 m.) trys pagrindinės atšakos pagal planą turėjo baigtis daugiakampiais galais – šią idėją galbūt įkvėpė Pizos katedros apsidės.

Tačiau visos šios bažnyčios yra dviejų tarpsnių, su didžiule arkada bei mažu langų aukštu [*il. 112*], ir, išskyrus aibę tokių neįprastų bažnyčių, kaip Šv. Pranciškaus Asyžiuje (pradėta 1228 m.) arba Šv. Antano Paduvoje (pradėta 1232 m.), jos atspindi italų sampratą, kaip idealiai

turėtų atrodyti didžiulė gotikinė bažnyčia. Iš esmės to paties įspūdžio siekta Bolonijos šv. Petronijaus bažnyčioje, pradėtoje 1388 m.; tai itališkasis pavyzdys, kurį galima gretinti su Paryžiaus šv. Dionizo abatijos spindulinio stiliaus tradicija. Šių pastatų detalės, palyginti su prancūzų standartais, labai griežtos. Nėra nei masverkinių panelių, nei dvigubų masverkų, nei įmantrių apvadų, o pilioriai beveik nepuošti. Verčelio šv. Andriejaus bažnyčios architektas, pavyzdžiui, plačiai taikė puskolones bei lapų ornamento kapitelius [*il. 112*]. Įvairios bažnyčios turi rožes. Vienas iš Orvieto katedros (XIV a. pradžia) fasado brėžinių turi ryškių prancūziško spindulinio stiliaus įtakos požymių (reikėtų pridurti, kad šis projektas buvo atmestas) [žr. *il. 129*]. Florencijos katedros kampanilę vienu metu (apie 1335–1340 m.) aiškiai ketinta užbaigti daugiakampiu ažūriniu bokštu su smaile, panašia kaip Kelne ir Freiburge (jis taip pat niekada nebuvo pastatytas) [*il. 114*, plg. *il. 71*]. Tačiau tokia tiesioginė šiaurės įtaka netoli siekė.

Vis dėlto paprastumą lydėjo įspūdingas dydis. Italijos mūrininkai retai taikė arkbutanus, būtinai įeidavusius į visų ambicingų Prancūzijos mūrininkų repertuarą, arba visai jų atsisakydavo. Tačiau tai netrukdė italams statyti nepaprastai aukštus pastatus. Bolonijos šv. Petronijaus bažnyčios centrinės navos skliautas aukštesnis negu Buržo katedros. Tai sustiprina bendrą įspūdį, kad italams, matyt, neatrodė, jog prancūzų techniniai ar estetiniai įgūdžiai galėtų esmingiau praplėsti jų išmanymą apie statybą.

Viename regione, būtent Italijos pietuose, prancūzų įtaka trumpą laiką buvo sustiprėjusi. Ten dėl Anžu karališkojo dvaro įtakos prancūziškieji bruožai



114 Florencijos katedros kampanilės brėžinys. Greičiausiai 1334–1337 m.

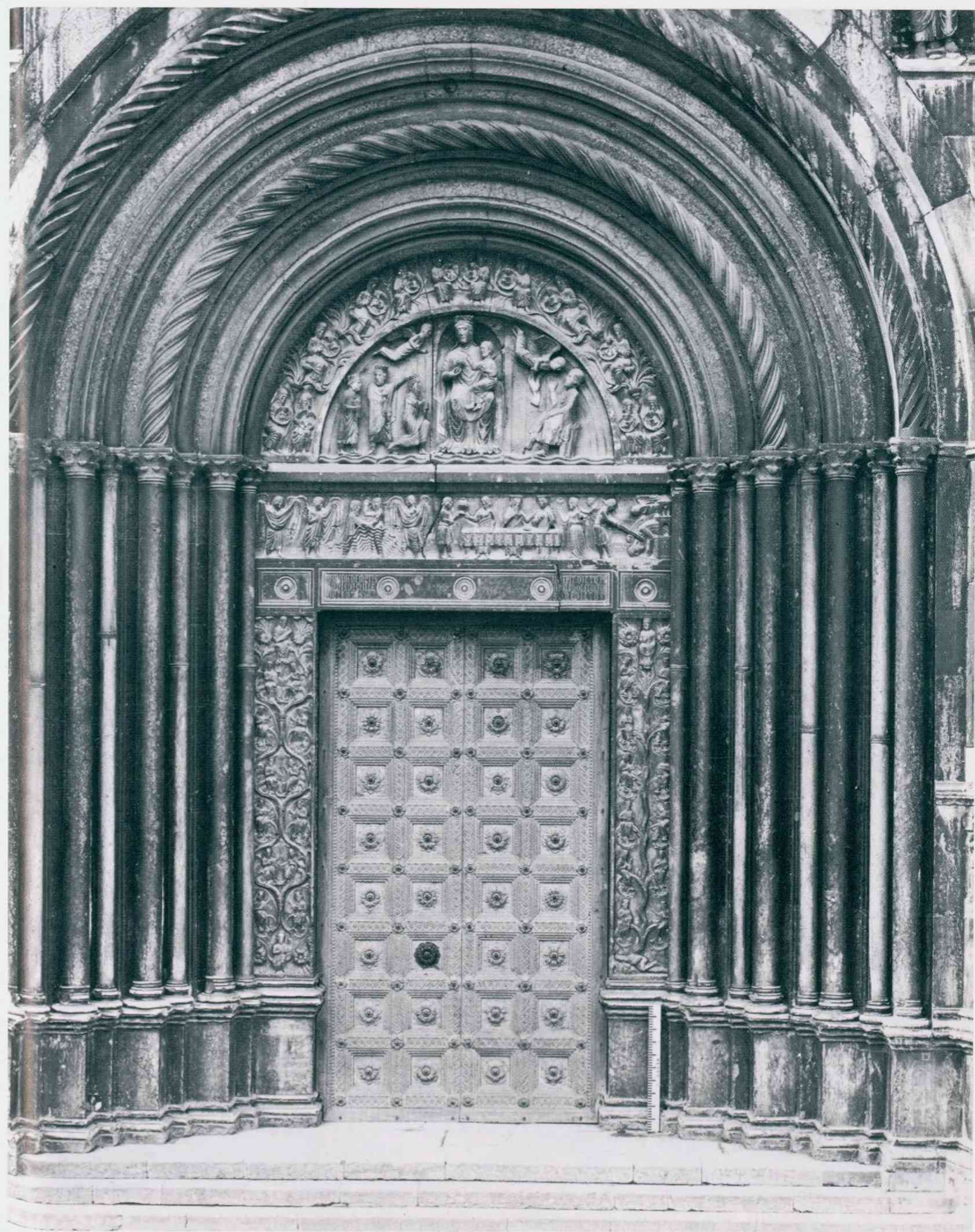
gyvavo iki XIV a. Vienas dėmesio vertų paminklų – Neapolio Švč. Mergelės Marijos Karalienės (*Sta Maria Donnaregina*) bažnyčios apsidė (pradėta 1307 m.) [*il. 113*], pastatydinta karalienės Marijos Vengrės. Ji statyta kaip karalienės laidojimo koplyčia, tad ir pavidalas greičiausiai įkvėptas Paryžiaus Šventosios koplyčios.

SKULPTŪRA

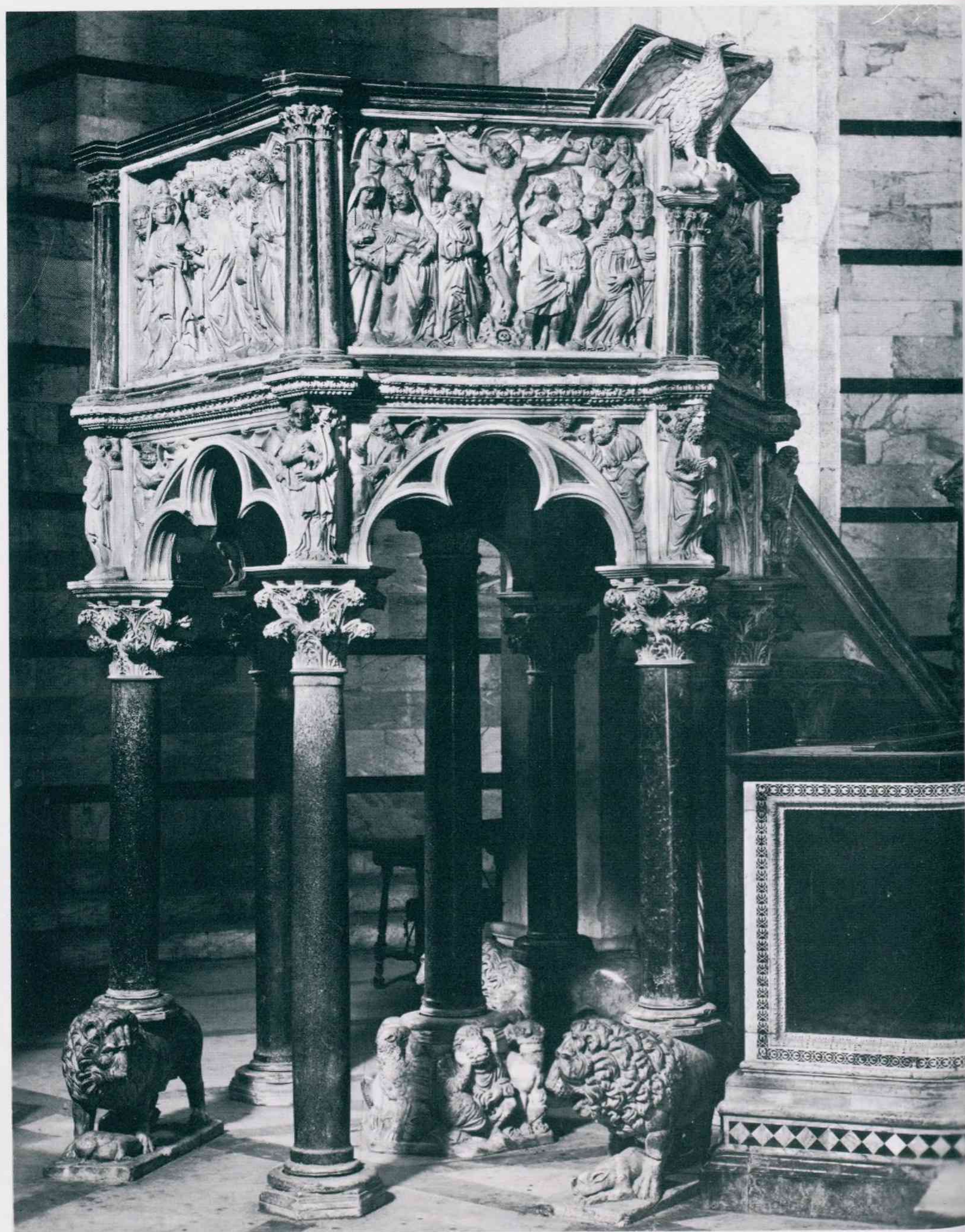
Italijos skulptūra taip pat smarkiai priešinosi idėjoms iš šiaurės. Daugybė skulptūrų, sukurtų 1140–1250 m., liko beveik nepaliestos Il de Franso ankstyvosios gotikinės skulptūros. Pagrindinė Prancūzijos sritis, su kuria mezgėsi ryšiai, buvo pietinė pakrantė ir Provansas. Įrodymai būtų labai įvairūs, tačiau didžiuma stambesnių skulptūrų, XII a. sukurtų Šiaurės Italijoje ir Toskanoje, liudija tam tikras sąsajas su šiuo regionu. Tai ypač pastebima architekto ir skulptoriaus Benedikto Antelamio (*Benedetto Antelami*) kūryboje.

Ankstyviausias išlikęs Antelamio kūrinys – reljefas Parmoje, datuojamas 1178 m. Greičiausiai jis dar dirbo maždaug iki 1220 m., nors paskutinis datuotas jo darbas sukurtas 1196 m. Svarbiausias išlikęs kūrinys – Parmos baptisterija [*il. 115*]. Tai masyvus aštuonkampis pastatas, kurio bendra išvaizda – toli gražu ne gotikinė, nors viduje matyti nerviūrinis skliautas. Ar jį projektavo Antelamis, visiškai neaišku, bet žinoma, kad jis kūrė portalus – ant vieno yra iškaltas jo vardas. Šie portalai išsiskiria iš to meto Italijos pavyzdžių ambicinga bei nuoseklia ikonografine programa. Vien ši ypatybė skatina lyginti Parmos portalą su prancūziškaisiais, nes būtent Prancūzijoje kilo mintis suteikti bažnyčios portalui programišką turinį.

Iš trijų portalų du skirti jau iš Prancūzijos gerai žinomoms temoms – Švč. Mergelei Marijai [*il. 115*] ir Paskutiniam teismui. Tačiau kad ir ką Antelamis būtų matęs anapus Alpių, vargu ar tai paveikė jo idėjas apie portalo sandarą. Portalo architektūra galėtų būti kildinama iš ankstesnių Šiaurės Italijos šaltinių. Skulptūrų stilius – vietinis, figūros – tvirtos, su gana didelėmis apskritomis galvomis. Statulų prie kolonų nėra, o archivoltai – lygūs. Tik kartkartėmis kai kuriose vidaus ir išorės papil-



115 BENEDIKTAS ANTELAMIS (*BENEDETTO ANTELAMI*) Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu. Parmos baptisterijos portalas. Pradėta statyti 1196 m.



116 Mikalojus Pizietis (*Nicola Pisano*) Pizos baptisterijos sakykla. 1259–1260 m.



117 MIKALOJUS PIZIETIS Išminčių pagarbinimas. Pizos baptisterijos sakyklos reljefas. 1259–1260 m.

domose skulptūrose šmėkšteli grakštesnio, šiaurei giminingo stiliaus užuominos.

Beveik po pusės šimtmečio Toskanoje pasirodė kur kas autentiškesnis gotikinis skulptūros stilius. Turime žinių apie skulptoriaus Mikalojaus Piziečio (*Nicola Pisano*) gyvenimo laikotarpį nuo 1259 iki 1278 m. Kitaip nei Antelamio atveju, beveik neįmanoma įsivaizduoti, kad jo stilius būtų natūraliai išaugęs iš pirmtakų stiliaus. Palyginimui tinka Pistojos sakykla, datuojama 1250 m. ir pasirašyta kito šiame regione dirbusio skulptoriaus – Gvidono Komiečio (*Guido da Como*). Gvidonas nebuvo didis menininkas, tačiau jo kūrinys gana tiksliai atspindi Toskanos skulptūros pobūdį apie 1240–1260 m. Gana siaurose reljefų juostose iškaltos scenos su panašiomis į lėles, kiek sukaustytų judesių

figūromis, sudarančiomis vieną sluoksnį. Mikalojaus stilius visais atžvilgiais visiškai kitoks ir kur kas labiau išsiskiriantis.

Pirmiausia Mikalojaus figūrų draperijos akivaizdžiai gotikinės [*il. 117*], krentančios kampuotomis V formos klostėmis, jau matytomis, pavyzdžiui, Juozapo Meistro darbuose Reimse. Tačiau reljefų stilių galima palyginti su Šiaurės Europos kūriniais. XIII a. žengtas didžiulis žingsnis į priekį įvaldant reljefą. Deja, daugelio pagrindinių paminklų – chorų pertvarų – neišliko. Ant Naumburgo pertvaros išlikę reljefai liudija grupių komponavimo ir gylio bei erdvės perteikimo nepaprastą meistriškumą. Tą pat galima pasakyti apie reljefą Tikrojo kryžiaus atradimo tema Reimso katedros vakariniame fasade. Spręsdami reljefinės skulptūros kūrimo užduotis, skulptoriai gerokai pažengė į priekį nuo „vienasluoksnio" figūrinio reljefo sampratos, Prancūzijoje paplitusios XII a.

Taigi gali būti, kad Mikalojus, perėmęs prancūzų drapiravimo stilių, iš šiaurėje dirbusių skulptorių sužinojo ir apie reljefo galimybes, ir gal būtent įspūdingas šiaurietiškas realizmas paskatino jį susidomėti antikine skulptūra. Figūrų galvas Mikalojaus tikrai modeliavo pagal antikinius pavyzdžius, tokiu pat būdu rėmėsi ir kaldamas plaukus. Be to, jo reljefai, nors gana plokšti, atrodo kur kas iškilesni, negu iš tiesų yra, ir panašu, kad tokio įspūdžio pasiekta Antikos įtakos dėka. Panaudotos pusiau tapybinės bei iliuzionistinės priemonės [*il. 117*].

Deja, nėra jokių to meto liudijimų apie jo mokymąsi, išskyrus dvi nuorodas, kuriose jis vadinamas Mikalojumi (*Nicholas*) iš Apulijos. Tai leido spėlioti apie galimus ryšius su atsargiu antikinių motyvų atgimimu Sicilijos karalystėje, susijusiame su imperatoriaus Frydricho II (1220–1250) skulptoriais. Frydricho užsakytų karinių pastatų puošyboje kartkartėmis pasitaiko antikinių motyvų. Kalno pilies (*Castel del Monte*) Apulijoje, pastatytos 1240 m. kaip medžioklės rezidencija, pagrindinį įėjimą puošia gražus antikizuotas apvadas. Kapujoje (*Capua*) vieneri iš vartų taip pat buvo puošti klasikinio architektūrinio dekoro elementais, o kelioms svarbiausioms skulptūroms akivaizdžiai siekta suteikti antikinę išvaizdą. Tačiau Pietų Italijoje neišliko nieko, kas įtikintų, jog



118 JONAS PIZIETIS (*GIOVANNI PISANO*) Pizos katedros sakykla. 1302–1310 m.

būta ryšio su Mikalojaus stiliumi, pasireiškusiu Pizos baptisterijos sakykloje [*il. 116, 117*], tad paslaptis lieka neatskleista.

Įdomu, kad sakyklą, kurios ikonografija sudėtinga jau pati savaime, Mikalojus ir jo sūnus Jonas Pizietis (*Giovanni Pisano*) formavo anksčiau paplitusių prancūzų portalų pavyzdžiu. Didžiausia šių sakyklų, Jono Piziečio sukurta 1302–1310 m. (jau gerokai po Mikalojaus mirties), perkrauta ikonografijos, ir jai būdinga *folie de grandeur* išvaizda [*il. 118*]. Matyti scenos iš Jono Krikštytojo ir Jėzaus Kristaus gyvenimo, Paskutinio teismo, taip pat evangelistų ir sibilių atvaizdai, dorybių, laisvųjų menų, Bažnyčios ir kitos alegorijos – visa tai galima aptikti ir portale.

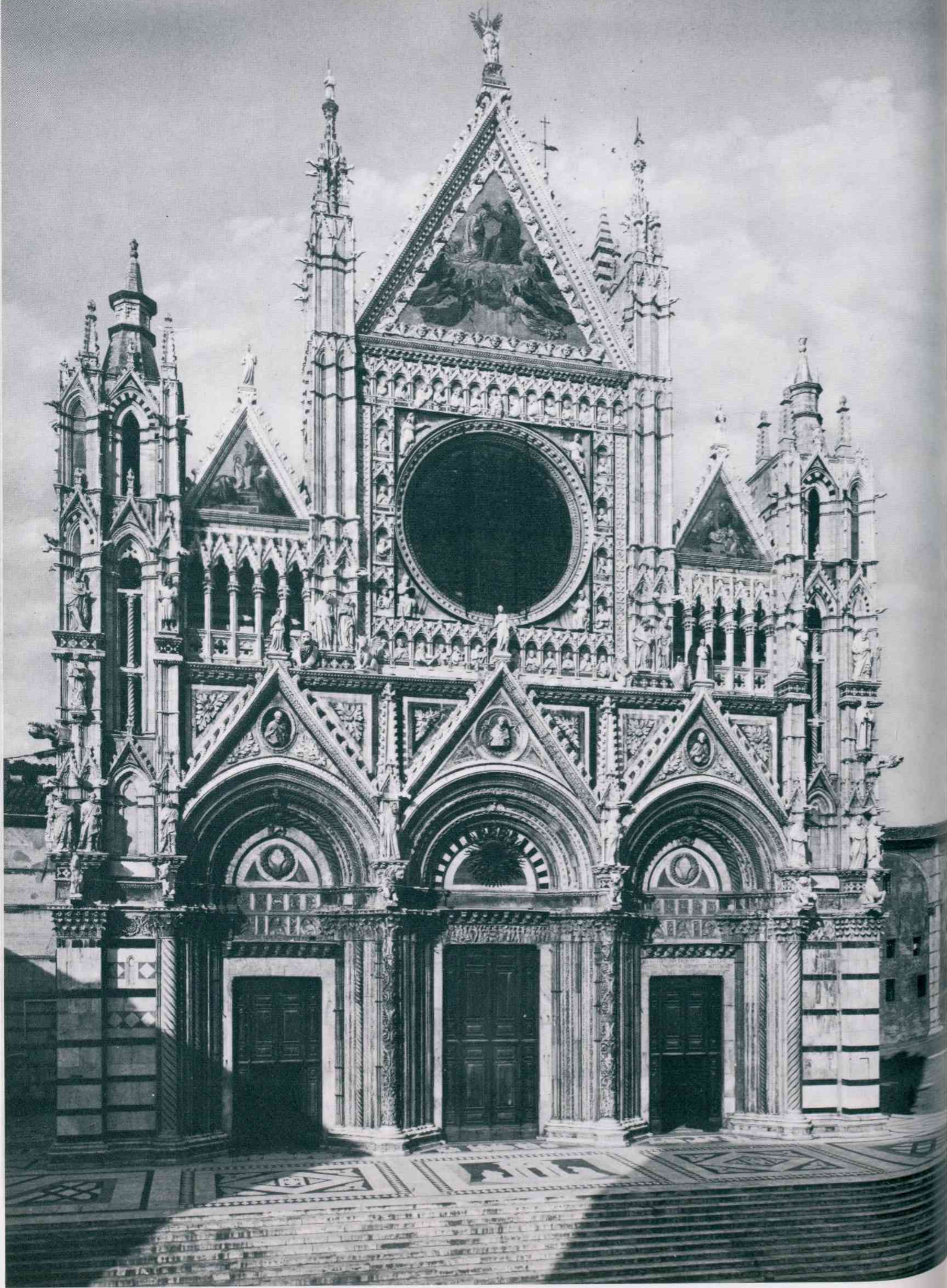
Mikalojaus figūrų monumentalumas vėlesniuose jo kūriniuose sumenko, aiškiai pakrypus Šiaurės Europos stiliaus link [*il. 119*]. Ikonografijai darantis sudėtingesnei, stiprėjo vaizduojamasis pobūdis ir drauge menko figūrų masteliai. Be to, jos įgijo tam tikro grakštumo, o puošnūs draperijos apvadai suteikė dekoratyvų pobūdį.

Mikalojaus veikla kelia daug įdomių klausimų. Pirmas susijęs su jo kūrybos raida. Jeigu Pizos baptisterijos sakykla būtų žuvusi be pėdsakų, Mikalojaus kūryba, ko gero, pirmiausia atrodytų kaip nuoseklus prancūzų gotikos stiliaus elementų perėmimas, nes būtent tokią prielaidą greičiausiai pirštų Sienos sakykla. Į tokią raidą įsiterpusi ryškių klasikinių bruožų Pizos baptisterijos sakykla gali pasirodyti netikėta. Tai galima paaiškinti tik atsižvelgus į tas menines problemas, kurias, kaip atrodė Mikalojui, išsprendė antikiniai meistrai. Todėl Antikos menas, plėtojęs realistiškesnį stilių, tuo metu jam turbūt pasitarnavo kaip priemonė tikslui pasiekti. Taip pat įdomu, kad antikiniam menui teko svarbus tarpininko vaidmuo ir šiaurės skulptūroje apie 1200–1220 m.

Kitą klausimą kelia Mikalojaus sūnaus Jono veikla. Sienos sakykloje išryškėjęs tėvo polinkis į dekoratyvų ir grakštų vaizdavimą Jonui visai nebūdingas. Net panašu, kad sūnus tam priešinosi, ir Toskanos skulptūros stilius pasiekė pakopą, anaiptol nepasižyminčią grakštumu, tobulumu ir subtilumu. Pirmas didesnis savarankiškas Jono kūrinys – Sienos katedros fasadas (daugiausia dirbo tarp 1285 ir 1295 m.) [*il. 120*]. Jis taip ir neužbaigė jo virš portalų vimpergų eilės (viršutinė dalis su



119 Mikalojus Pizietis Apreiškimo Jonui Kristus. Sienos katedros sakykla. 1265–1268 m.



121 Jonas Pizietis (*Giovanni Pisano*) Platonas. Sienos katedros vakarinis fasadas. Apie 1290 m.



120 (kairėje) Sienos katedros vakarinio fasado vaizdas. Apatinė dalis iki galerijos greičiausiai projektuota Jono Piziečio (*Giovanni Pisano*). 1284–1285 m. Fasadas užbaigtas ne anksčiau kaip 1376 m.

apskritu langu pristatyta XIV a. antroje pusėje). Galbūt, sekdamas piziečių tradicija pagal bendrą didžiojo prototipo – Pizos katedros – pavyzdį, jis planavo užbaigti fasadą arkadų eilėmis. Laimei, pirminis apatinės dalies dekoras išliko, ir čia pirmąsyk išvystame, kad italų architektas fasado kompozicijoje pritaikė daug didelių statulų. Ši idėja galėjo atkeliauti tik iš Prancūzijos, tačiau vis dėlto trikdo tai, kad skulptūros išdėstytos ne portalų angose, o viršuje tarp vimpergų. Visiškai neaišku, kas pakišo šią idėją. Atitikmenų Jono skulptūrų stiliui [*il. 121*] galima rasti į šiaurę nuo Alpių – ne Prancūzijoje, bet emociškai turtingesnėje Imperijos skulptūroje. Įdomu jas palyginti su beveik tuo pat metu sukurtais pranašais iš Strasbūro katedros [*il. 92*].

Vis dėlto Jono stilių persmelkiantis dramatizmas gerokai lenkia be-



122 PETRAS ODERIZIS (*PIETRO ODERISI*) Popiežiaus Klemenso IV (miręs 1268 m.) antkapis. Viterbo šv. Pranciškaus bažnyčia. Apie 1271 m.

veik visa, ką galima rasti šiaurėje. Didžiulės statulos ant Sienos katedros fasado su įspūdį darančiu rimtumu bendrauja tarpusavyje ir su žiūrovais. Toks bendravimas nebuvo naujovė. Neįprasta buvo tai, kaip išraiškingai ir primygtinai jis perteiktas. Maža to, ši dramatiška nuotaika perkelta į palyginti nedidelį kūrinį – Pistojos šv. Andriejaus bažnyčios sakyklą, Jono užbaigtą 1301 m. Statulos ir vėl atrodo susijaudinusios, draperijos krenta giliomis, raiškiomis klostėmis, primenančiomis Sienos katedros fasado stilių. Stebina tai, kad sūnaus sukurtoje Pistojos sakykloje neatsispindi nuostabus Mikalojaus kūrinių dailumas. Pavir-

šiaus reljefuose nedaug dėmesio kreipiama į detales, o draperijų kraštai, plaukai ir barzdos ne taip kruopščiai išdailintos, kaip Mikalojaus darbuose. Visa tai atspindi kitokius sūnaus interesus, bet vis dar sunku atkurti, kokiomis aplinkybėmis įvyko ta permaina.

Pagal įprastus Viduramžių istorijos standartus apie šio laikotarpio Toskanos skulptūrą žinoma daug, ir šios žinios perspėja, kaip atsargiai dera elgtis tose vietose ir laikotarpiuose, kur panašių žinių trūksta. Ypač tais atvejais, kai iškyla bent koks klausimas dėl spėjamos dirbtuvės tradicijos. Mikalojaus dirbtuvėje įsikūrė du visiškai priešingų stilių skulptoriai. Pirmas – minėtasis Jonas Pizietis, antras – Florencijos skulptorius Arnulfas iš Kambijo (*Arnolfo di Cambio*). Pasibaigus laikotarpiui, kuriuo dirbo vadovaujamas Mikalojaus, jis persikėlė į Romą (apie 1270–1275 m.) ir ten praleido didžiąją likusio gyvenimo dalį, dirbdamas popiežiaus dvarui.

XIII a. Roma buvo klestintis meno centras. Viena būdingų to meto puošybos būdų – mozaikiniai raštai, sudėlioti iš marmuro nuolaužų bei kitokių gabalėlių, prisigrobtų iš senovinių miesto griuvėsių. Tai buvo beveik vien abstraktūs raštai, kuriuos labiausiai mėgta taikyti bažnyčios įrangos bei grindų apdailai. Vienas XIII a. meistras buvo vardu Kozmas (*Cosmas*), ir pagal tai pavadinta visa pakraipa – *Cosmati.* Įspūdingiausi kūriniai priklauso XIII a., kai kone kiekviena reikšmingesnė Romos ar jos apylinkių bažnyčia turėjo ką nors su mozaikine inkrustacija. Vienas išraiškingiausių šio dekoro pavyzdžių – Romos šv. Lauryno Anapus sienų bazilika (*S. Lorenzo fuori le Mura*). Šv. Pauliaus Anapus sienų bažnyčiai (*S. Paolo fuori le Mura*) ir Laterano šv. Jono bažnyčiai (*S. Giovanni in Laterano*) būdingi ypač išdailinti kluatrai (XIII a. pradžia).

Mozaikos kuria prabangos ir gausos įspūdį, tad nenuostabu, kad Vestminsterio abatas parsivežė „komandą“ savo naujajai bažnyčiai dekoruoti (žr. p. 11). Kita vertus, reikėtų pridurti, kad kosmatesko meistrai kaip akmenkaliai buvo ne kažin kas. Paprastai jie nekūrė figūrų ir, bandydami iškalti žmones bei žvėris, vaizdavo juos gana vidutiniškai, išskyrus vieną kitą liūtą.

Galbūt dėl to, kad stokota ryškesnės skulptūros tradicijos, gotikinio

stiliaus įtaka iš Prancūzijos skverbėsi lėtai. Tačiau XIII a. antroje pusėje, išaugus Prancūzijos įtakai Romos kurijoje, atsivėrė kiek platesnis kelias ir prancūzų idėjoms bei madoms. Vienas ankstyvų pavyzdžių – prancūzo popiežiaus Klemenso IV antkapinis paminklas Viterbo šv. Pranciškaus bažnyčioje [*il. 122*]. Popiežius mirė 1268 m., o paminklas pastatytas apie 1271 m. Šio paminklo puošyba daugeliu atžvilgių būdinga Romai, ir visur galima rasti panašių marmuro mozaikos raštų. Pagrindiniai kompozicijos elementai taip pat būdingi Romai, tačiau jiems suteikta gotikinių bruožų. Baldakimą puošia gotikiniai lapų ornamentai ir trilapė arka. Antkapio pagrindas apjuostas arkada. Nuostabiausia antkapio dalis – mirusįjį vaizduojanti statula. Sprendžiant iš to, kas išliko, ji gali būti buvusi pirma Italijoje antkapinė statula, neabejotinai atspindinti prancūzų įtaką. Galbūt per drąsu kalbėti apie portretą, tačiau bandymas suteikti veidui individualių bruožų atitiko tuometines Paryžiaus naujoves (žr. p. 116).

Kosmatesko meistrai, kaip minėta, nebuvo geri skulptoriai, ir Arnulfas, mokęsis pirmarūšėje skulptoriaus dirbtuvėje, užpildė spragą. Tam tikru mastu jis pasidavė Romos aplinkai, nes ir pats samdė kosmatesko meistrus bei atlikdavo šiems menininkams įprastus užsakymus. Išliko dvi dailios jo darbo ciborijos – 1285 ir 1293 metų. Tačiau pirmiausia



124 ARNULFAS IŠ KAMBIJO Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu. Florencijos katedros pirminis fasadas. Apie 1300 m.



123 (kairėje) ARNULFAS IŠ KAMBIJO (*ARNOLFO DI CAMBIO*) Kardinolo Vilhelmo iš Brė (*Guillaume de Braye*) antkapinis atvaizdas. 1282 m. ar kiek vėliau

turbūt dėl skulptoriaus patirties viena svarbiausių jo veiklos sričių tapo antkapių bei paminklų kūrimas. Antkapinėje skulptūroje jis plėtojo daugelį idėjų, pastebėtų jau Prancūzijoje. Didesniems jo paminklams paprastai būdingas tam tikras dramatizavimas. Pavyzdžiui, ant kardinolo Anibaldžio (*Annibaldi*, miręs 1276 m.) antkapio jis iškalė eilę figūrų, vaizduojančių gedulingų pamaldų už mirusįjį dalyvius. Anibaldžio statuloje matome mirusįjį užmerktomis akimis. Atvaizdas gal ir ne visai portretiškas, tačiau akivaizdžios pastangos perteikti būdingus bruožus. Kitame antkapiniame paminkle, sukurtame prancūzų kardinolui Vilhelmui

iš Brė (*de Braye*, miręs 1281 m.; antkapis Orvieto šv. Dominyko bažnyčioje) įpėdinių užsakymu, yra du panašūs mirusiojo atvaizdai [*il. 123*].

Arnulfo veikla kelia daugybę neaiškumų net dėl jo autorystės nustatymo. Paskutiniais gyvenimo metais jis gavo užsakymą pastatyti naują Florencijos katedrą (1296 m.). Todėl turėjo išlaikyti po dirbtuvę abiejuose miestuose, ir paskutinis jo kūrinys Romoje – paminklas popiežiui Bonifacui VIII, turėjęs būti didžiausias jo antkapis, – žiūrint į išlikusius fragmentus nuvilia savo kokybe. Tačiau net ankstesniuose paminkluose kokybė bei stilius nemažai įvairavo.

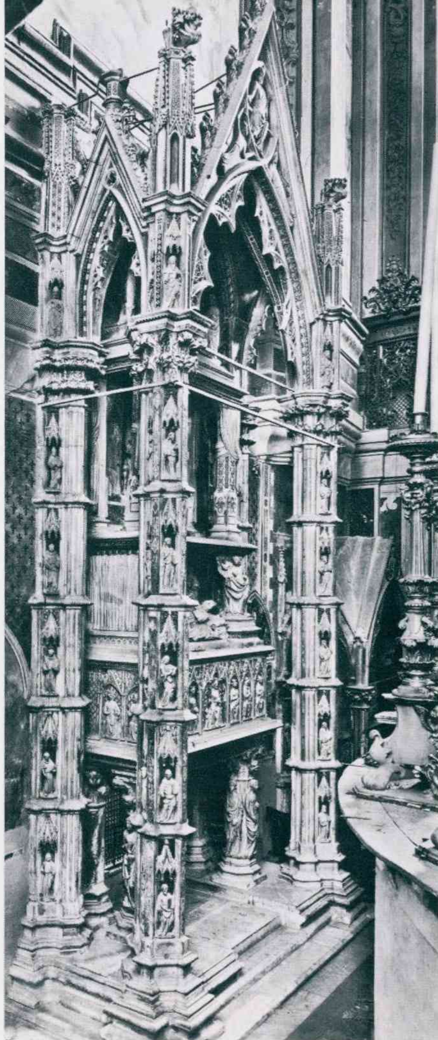
Iš Arnulfo katedros Florencijoje beveik nieko neliko, išskyrus marmurines puošmenas ant šoninės navos sienų, kadangi dabartinė bažnyčia yra padidinta XIV a. šventovė. Katedra pradėta statyti nuo vakarinio galo, ir pirmiausia Arnulfas turėjo suprojektuoti fasadą. Apie tai labai mažai žinoma, kadangi fasadas taip ir liko neužbaigtas, o galiausiai XIX a. pakeistas dabartiniu. Išliko tik skulptūrinės puošybos fragmentų, iš kurių galima spręsti, kad fasadas buvo „gotikinis", nes turėjo nuoseklią ikonografinę programą. Jos tema – Švč. Mergelės Marijos pašlovinimas. Akmeniniuose šoninių portalų timpanuose pavaizduotas Jėzaus Kristaus gimimas ir Mergelės Marijos mirtis; tačiau nėra nei kolonų statulų, nei reljefų ant archivolto. Svarbiausios skulptūros buvo tarp vimpergų ir virš jų. Centrinis portalas neturi timpano. Jo vietą užėmė Madonos su Kūdikiu kompozicija [*il. 124*]. Iš jos matyti, kaip Arnulfo stilius išlaikė įspūdingą (ir iš tiesų beaistrį) ankstyvojo Mikalojaus Piziečio monumentalumą. Griežtas klasicizmas jau apnykęs, tačiau išlieka bejausmis vaizdavimas bei laužytos draperijos klostės, o visa tai ir sudarė didžiausią įmanomą kontrastą Jono Piziečio stiliui.

Popiežiaus dvarui persikėlus į Avinjoną, Roma neteko ankstesnio meno mecenavimo centro vaidmens. Iš dalies jos vietą perėmė Neapolis, valdomas Roberto Išmintingojo (1309–1343). Jo dvare dirbo daug įžymių menininkų, ir iš šio dvaro meno kūrinių išliko nemaža karališkųjų antkapių, tačiau daugiau – ne kažin kas. Kai kurios idėjos, panaudotos šiuose antkapiuose, kilo iš romietiškų Arnulfo darbų. Tačiau didžiausią įtaką Neapoliui darė Sienos skulptorius Tinas iš Kamaino

125 Tinas iš Kamaino (*Tino da Camaino*) Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu. Antonijo Orso (*Antonio Orso*, miręs 1321) antkapinis paminklas. 1321 m.



(*Tino da Camaino*). Mokęsis Pizoje, jis dirbo Sienoje ir Florencijoje, kol 1323 m. išvyko į Anžu dvarą ir čia pasiliko iki pat mirties 1337 m. Tai buvo itin patyręs dekoratorius, ir jo kūryba gerai atstovauja XIV a. Europoje paplitusio apibendrinto pusiau gotikos stiliaus itališkai atmainai. Italijoje ji atrodo neįprastai grakšti, tačiau kilmę beveik visuomet išduoda platūs, gruboki moterų veidai [*il. 125*], neturintys nieko bendra su dailiąja Paryžiaus tradicija ir galbūt nusižiūrėti nuo Romos matronų, iškaltų ant Mikalojaus Piziečio Pizos baptisterijos sakyklos.



126 Jonas (*Giovanni*) ir Pačijas (*Paccio*) iš Florencijos (*da Firenze*) Sicilijos karaliaus Roberto Anžu (miręs 1343 m.) paminklas. 1343 – po 1345 m.

127 Jonas iš Baldučijo (*Giovanni di Balduccio*) Šv. Petro Kankinio relikvijorius. 1335–1339 m.



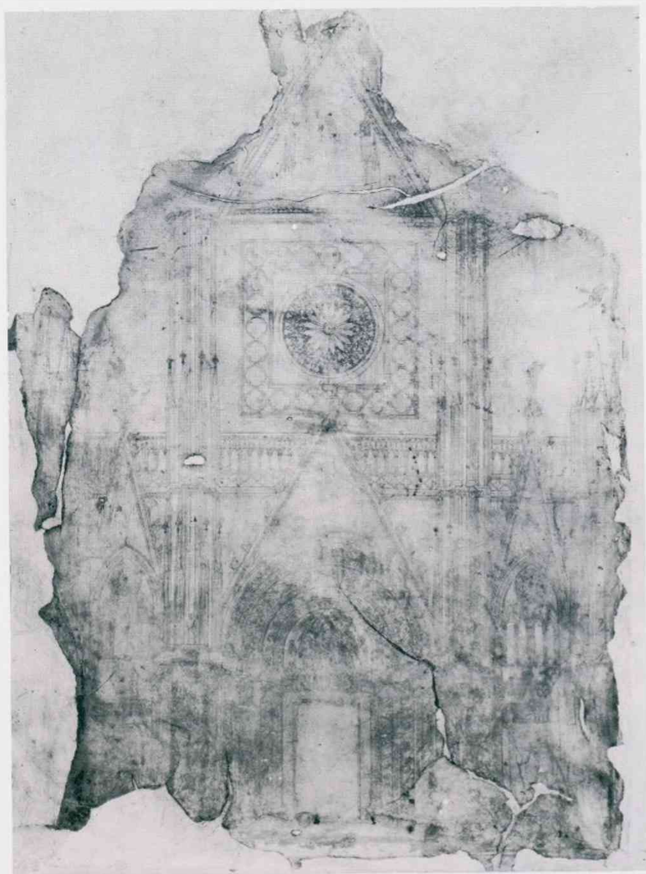
128 Pizos Erškėčių Švč. Mergelės Marijos bažnyčia (*Sta Maria della Spina*). Padidinta po 1323 m.

Jei būtų gyvenęs ilgiau, Tinas neabejotinai būtų gavęs užsakymą karaliaus Roberto (mirė 1343 m.) antkapiui statyti. Antkapį sukūrė du broliai florentiečiai – Jonas (*Giovanni*) ir Pačijas (*Paccio*) [*il. 126*]. Tai pakankamai meistriškas darbas, tačiau įdomiausias būtent jo turinys, nes čia apibendrinama daugelis praėjusios amžiaus pusės Italijos antkapinių kompozicijų. Ypač paminėtinas sarkofagas, ant kurio vaizduojamas giminaičių apsuptas velionis (beveik visi jie mirę iki 1343 m.), mirusiojo atvaizdas statulų (šiuo atveju – laisvųjų menų alegorijų) apribotoje erdvėje, Mergelei Marijai pristatomas velionis (plg., pvz., Arnulfo paminklą kardinolui Vilhelmui iš Brė) ir soste sėdintis miręs karalius.

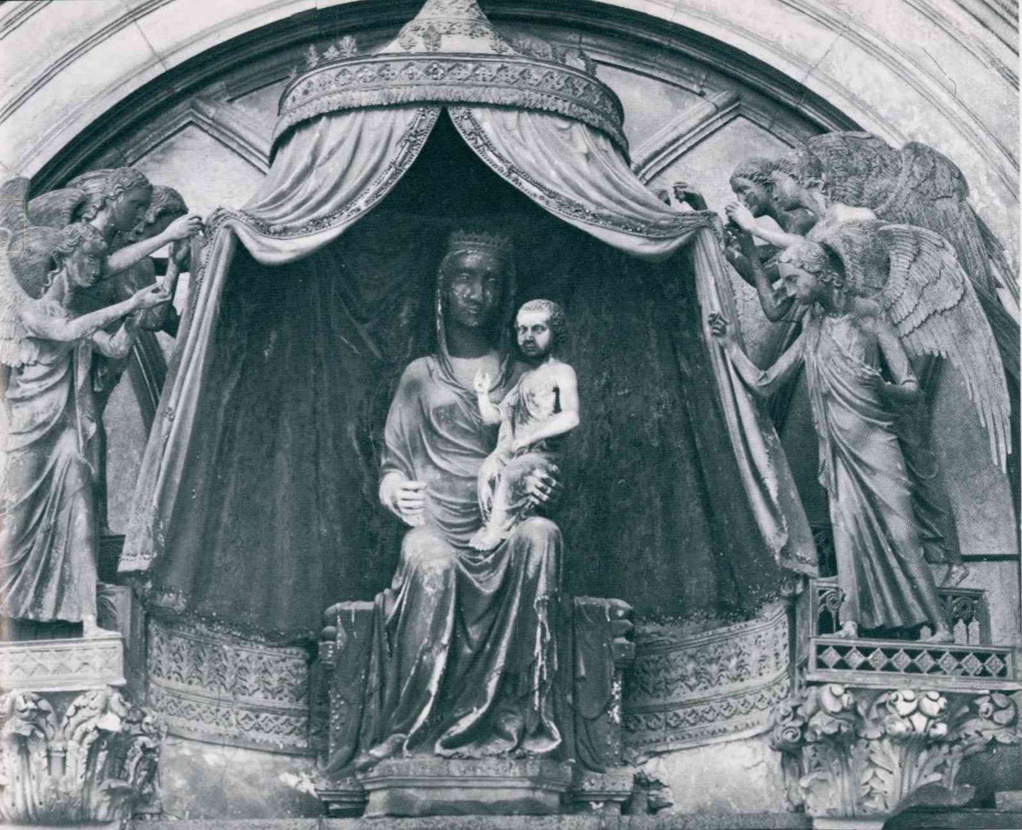
Tinas buvo išeivis iš Toskanos, atgabenęs Toskanos gotikinį stilių į pietus. Kitas toskanietis – Jonas iš Baldučijo (*Giovanni di Balduccio*)

nugabeno jį šiaurėn, į Boloniją ir Milaną. Svarbiausias jo kūrinys Milane – šv. Petro Kankinio relikvijų koplyčia (1335–1339, Šv. Eustorgijaus (*S. Eustorgio*) bažnyčia). Ji sukurta sekant šv. Dominyko relikvijų koplyčia, Bolonijoje pastatyta Mikalojaus Piziečio dirbtuvės (apie 1260–1265). Tačiau Jonas iš Baldučijo pritaikė daugelį gotikinių patobulinimų, tarp jų – visą struktūrą užbaigiantį puikų gotikinį tabernakulį [*il. 127*]. Toks puošimo būdas buvo pradėjęs populiarėti. Puikus toskaniškas pavyzdys yra viršum įėjimo į Pizos kapines (*Campo Santo*), o Pizos Erškėčių Švč. Mergelės Marijos (*Sta Maria della Spina*) bažnyčioje (apie 1330 m.) atsispindi, kaip naujasis architektūros stilius paveikė Pizai įprastų arkadų [*il. 128*] pokyčius.

Nuošalyje nuo visos šios pakraipos stovi vienas architektas ir skulptorius – Laurynas Maitanis (*Lorenzo Maitani*). Atrodo, kad jis buvo



129 Orvieto katedros fasadas. Brėžinys pergamente, niekada neįgyvendintas. Greičiausiai prieš pat 1310 m.



130 Laurynas Maitanis (*Lorenzo Maitani*) Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu ir lydintys angelai. Orvieto katedros vakarinis fasadas. Greičiausiai 1325–1330 m.

kilęs iš Sienos, gimęs greičiausiai apie 1275 m., todėl užgožtas abiejų Piziečių, tėvo ir sūnaus. Pagrindinis jo kūrinys – Orvieto katedros fasadas, Lauryno kurtas nuo 1308 m. iki pat mirties 1330 m. Išliko du pergamento brėžiniai, vienas iš jų artimesnis prancūzų spinduliniam stiliui negu kitas, primenantis pastatytąjį fasadą. Jeigu Maitaniui priklauso pirmasis [*il. 129*], tai reikštų, kad kaip italas jis buvo labai imlus prancūzų idėjoms. Tai taip pat aiškėja iš jo skulptūros stiliaus. Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu [*il. 130*] viršum centrinio portalo, kurio autorystė visuotinai pripažįstama jam, rodo, kad jis jau buvo gerokai nutolęs nuo Piziečių palikimo. Čia matyti pusiausvyra ir grakštumas, trapumas ir įmantrumas, kuriuos tuo laiku buvo galima perimti tik iš Prancūzijos. Vis dėlto jeigu Maitanis lankėsi Prancūzijoje – o tai atrodo



tikėtina, – jo modeliai nėra visiškai aiškūs. Panašu, kad Madonos stilius atspindi ne amžininkų kūrybos, o skoningesnės ir santūresnės 1230–1240 m. skulptūros įtaką.

Kad ir kokia būtų buvusi Maitanio patirtis, niekas nesutrukdė jam galų gale sukurti pabrėžtinai itališką fasadą [*il. 131*]. Vertikalės buvo mažiau išryškintos, o daugelis paviršių padengti mozaikomis (bent jau ketinta tai padaryti, nes visos dabartinės mozaikos kur kas vėlesnės). Mozaikų idėja perimta iš didžiųjų Romos bazilikų. Kaip ir galima tikėtis, nei prie kolonų, nei prie archivoltų statulų nėra. Durų angas rėmina dekoratyvios kolonėlės, inkrustuotos žėrinčia kosmateskų mozaika, o skiriančiųjų kontraforsų priekį dengia skulptūriniai reljefai. Bendras prabangos įspūdis tiesiog pribloškia; ir nors tai būtų užtraukę anatemą bet kuriam ortodoksiškojo Paryžiaus akmentašiui, nuojauta kužda, kad bent jau abatas Sugeris būtų iš visos širdies tam pritaręs.

Užbaigiant Italijos ankstyvosios gotikinės skulptūros aptarimą, reikėtų paminėti Andriejų Pizietį (*Andrea Pisano*). Nieko nežinoma apie jo veiklą iki pat 1330 m., kai jam užsakytos pirmos bronzinės durys Florencijos katedros baptisterijai. Tai pirmosios Europoje gotikinės bronzinės durys, puoštos figūriniais reljefais. Gali atrodyti keista, bet iki šios datos paskutinės figūriniais reljefais puoštos bronzinės durys XII a. pabaigoje sukurtos Pizos katedrai. Į šiaurę nuo Alpių paskutinės figūriniais reljefais puoštos bronzinės durys net dar ankstyvesnės – Sugerio užsakytos (apie 1140 m.) Šv. Dionizo abatijos bažnyčios vakariniam fasadui. Nuo tų laikų padidėjo durų matmenys ir pasikeitė mados. Šventosios koplyčios durys buvo medinės ir puoštos heraldiniais skydais. Tuo tarpu Andriejui Piziečiui rūpėjo atgaivinti meno formą, netaikytą apie 130 metų.

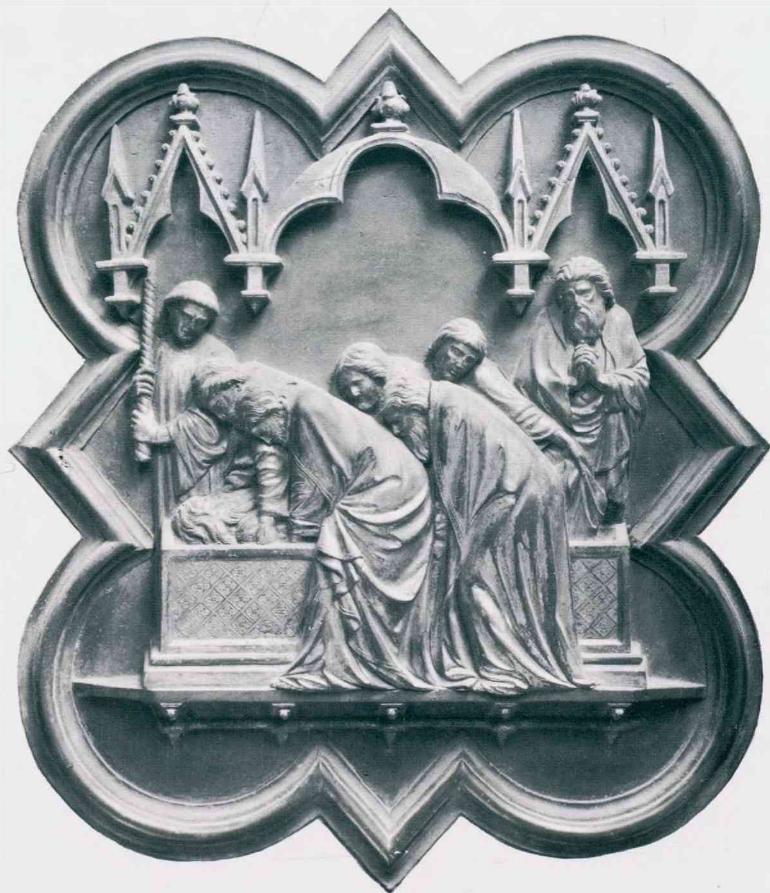
Pizos katedros bronzines duris sudaro stačiakampės reljefinės įsprūdos. Siekdamas sumoderninti šią schemą, Andriejus Pizietis pritaikė keturlapį, tarsi perklotą kvadratu, kurio kampai išsikiša tarp lapų [*il. 132–133*]. Šis motyvas atkeliavo iš Prancūzijos, kur buvo taikomas gana ilgą laiką. Keturlapiai su figūriniais reljefais pasirodė ant Amjeno katedros vakarinio fasado (apie 1220 m.). Tačiau ankstyviausi, perkloti kvadratais

131 Orvieto katedros vakarinis fasadas. Pradėta statyti 1310 m.



132 Andriejus Pizietis (*Andrea Pisano*) Florencijos baptisterijos bronzinės durys. 1330–1336 m.

ir bene panašiausi į Andriejaus naudotuosius, puošia Paryžiaus Dievo Motinos katedros transepto pietinės atšakos kontraforsus (apie 1260 m.). Vėlesnių pavyzdžių galima išvysti Paryžiaus Dievo Motinos, Liono, Osero ir Ruano katedrose. Perklotus kvadratu keturlapius pamėgo stiklo meistrai, vėliau – ir rankraščių dailininkai. Jie panaudoti, pavyzdžiui,



133 Andriejus Pizietis Šv. Jono Krikštytojo laidojimas. Florencijos baptisterijos bronzinių durų fragmentas. 1330–1336 m.

Bilingo (*Billyng*) Biblijoje, sukurtoje Jono Mergelės dirbtuvėje 1327 m. Taigi Andriejus Pizietis, kurdamas pirmąsias gotikines bronzines duris, pritaikė reikšmingą prancūzų dekoro motyvą.

Tačiau jo figūrų vaizdavimo stilių [*il. 133*], besiremiantį amžiaus pirmo ketvirčio Pizos stiliumi, smarkiai paveikė Džoto (*Giotto*) kūryba. Daugeliui Andriejaus figūrinių reljefų būdingi aiškumas bei svarumas, o scenoms – gilus dramatizmo pojūtis; ir to, ir to stinga švelnesniam bei dekoratyvesniam Tino iš Kamaino stiliui (jo kūryba greičiausiai diktavo stiliaus madas Andriejaus jaunystėje). Ten, kur reikia, dramatinį pasakojimo tęstinumą pabrėžia atskiro „rinkinio" pakartojimas – idėja, kaip dar bus matyti, kildintina iš freskų tapybos. Visur justi besiskverbianti Džoto įtaka, tad galbūt tai parankus momentas patyrinėti italų tapybos raidą.

TAPYBA

Gali kelti nuostabą, kad knygoje apie gotikos meną kalbama apie Džoto kūrybą, nes tradicija laikyti jį italų Renesanso pradininku tvirtai įsišaknijusi. Tačiau toks Džoto kūrybos įvertinimas – labai ankstyvas. Jis jau buvo nusistovėjęs, kai XV a. viduryje rašė Gibertis (*Ghiberti*). Vėliau idėją perėmė Vazaris (*Vasari*), ir nuo tada įprasta Džotą traktuoti kaip Mazačo (*Masaccio*) pirmtaką ir viso Renesanso sąjūdžio prologą. Vis dėlto Džotą galima laikyti „Gotikos" dailininku ir analizuoti jo santykį su epocha. Jau matėme, kad italų skulptūros ir architektūros stilius gerokai skyrėsi nuo to, kuris vyravo šiauriau Alpių, be to, stilistinės įvairovės netrūko pačioje Italijoje. Bet ar tokia „Gotikos" įvairovė būdinga ir tapybai? O kaip Džotas atrodo toje istorinėje aplinkoje, kurioje jam teko atsidurti?

Chronologiškai Džoto veikla yra tarsi tiltas tarp mums žinomos Meistro Honorijaus veiklos ir Jono Mergelės veiklos. Toks sugretinimas gal ir ne visai tinkamas, bet padeda išryškinti vieną vyraujantį veiksnį nustatant šiaurės ir pietų skirtumus. Tuo metu Italijoje laikėsi stipri ir nusistovėjusi monumentaliosios sienų tapybos tradicija. Jeigu Italijos bažnyčia būdavo puošiama, tai jos sienos būdavo padengiamos freskomis



134 Šv. Pranciškaus Meistras Prakartėlės įrengimas Grečijo vietovėje. Asyžiaus šv. Pranciškaus Aukštutinė bažnyčia. Apie 1295 m.

(itin turtingi mecenatai vietoj freskų galėjo užsakyti mozaikas). Didžiosiose šiaurės bažnyčiose iki XII a. pabaigos didelių tokios rūšies tapybos kūrinių pasitaikydavo retai. Architektai mažai tuo domėjosi arba visai nesirūpino (nebent atsiradus dideliam lygiam sienos plotui), ir religiniai pasakojimai atsidurdavo vitražiniuose languose. Freskų tapytojus buvo išstūmę vitražo dailininkai. Bet čia reikia būti atsargiems. Išliko bažnytinės sienų tapybos pavyzdžių; esama ir liudijimų apie pasaulietinę sienų tapybą pilyse bei rūmuose – tapybą, kuri vėliau beveik ištisai žuvo. Nėra prasmės spėlioti apie tai, kas prarasta, bet tokiuose svarbiuose pastatuose, kaip Vindzoro pilis ar Vestminsterio abatija, išliko sienų tapybos fragmentų, kurių stilius atrodo tiksliai atspindįs kur kas gausiau išlikusius smulkesnio masto rankraščių tapybos kūrinius. Gal tai teisingas įspūdis, ir dviejų tradicijų skirtumai tik dar labiau būtų išryškėję, jei ši XIII ir XIV a. tapyba būtų išlikusi į šiaurę nuo Alpių.

Teigti, kad šiaurietiška sienų tapyba panėšėjo į šiaurietiškų rankraščių tapybą, būtų tas pat, lyg apšaukti ją dvimate ir dekoratyvia. Iliuziniu vaizdavimu ir erdvės perteikimu nesidomėta, matyt, dėl to, kad nebuvo sienų tapybos tradicijos. Šiuos didžiulius paveikslus kūrę tapytojai nesistengė susieti savo darbo su pastatu, kuriam jis buvo skirtas. Iš tiesų dauguma išlikusių šiaurietiškos sienų tapybos pavyzdžių antrarūšiai arba dar menkesnės meninės vertės, todėl ir atrodo komponuoti ant sienų „kaip papuola“. Iš to, kas žinoma apie tokius svarbius kūrinius, kaip Henriko III Ištapytasis kambarys Vestminsterio rūmuose arba Švč. Mergelės Marijos koplyčia Karlšteine, akivaizdu, kad atsitiktinumo įspūdis – ne blogos tapybos požymis, o normalus gotikinės sienų tapybos bruožas. Pasakojimų epizodus dailininkas siejo panašiai kaip šiuolaikiniuose komiksuose, juosteles su epizodais dėdamas vieną ant kitos pagal pasakojimo ilgį. Vieno fragmento kompozicija nebūtinai turėjo sietis su esančia viršum arba žemiau jos. Dar svarbiau tai, kad scenos buvo nevienodo dydžio, todėl kompozicija neturėjo vertikalaus tęstinumo. Pagaliau nesirūpinta, kaip kompoziciją susieti su pastato architektūra. Išimčių iš šios taisyklės atsirasdavo dėl tiesioginio sąlyčio su itališkomis idėjomis, kaip jau minėtu Ferero Basos atveju



135 Paskutinis teismas ir scenos iš šv. Silvestro gyvenimo. Romos Keturių vainikuotųjų šventųjų bažnyčios (*SS. Quattro Coronati*) Šv. Silvestro koplyčia. Koplyčia pašventinta 1246 m.

(žr. p. 144). Gali pasirodyti, kad italų menininkai savo darbą laikė mūrininko darbo tąsa, bet nepanašu, kad taip pat būtų buvę ir Šiaurės Europoje. Tačiau ši mūrininko darbo tąsos samprata tikrai turėjo padaryti šiokią tokią įtaką paveikslo erdvės ir iliuzijos plėtotei tuometinėje Italijoje.

Nuolat Italijoje juntama bizantiškosios dailės įtaka buvo reikšmingas veiksnys, prisidėjęs prie šiaurės ir pietų stiliaus skirtumų. Tuo metu, kai rutuliojosi šv. Liudviko stilius, bei Mato Paryžiečio veiklos laikotarpiu italų tapybai vis dar stiprią įtaką darė Bizantijos dailės taisyklės. Kaskart stebina Romos apylinkėse aptinkami XIII a. vidurio linijinės „šlapiųjų klosčių" tapybos pavyzdžiai, beveik kiekvienoje kitoje šalyje datuotini šimtmečiu anksčiau. Ypač išsiskiria du šio meno paminklai. Pirmas – maža koplytėlė prie Romos Keturių vainikuotųjų šventųjų



136 Izaoko aukojimas. Asyžiaus šv. Pranciškaus Aukštutinė bažnyčia. Apie 1280 m.

(*SS. Quattro Coronati*) bažnyčios [*il. 135*]. 1246 m. ji pašvęsta šv. Silvestrui, ir dekoras paprastai siejamas su šia data. Dekorą sudaro Jėzaus Kristaus, sėdinčio šlovėje tarp dvylikos apaštalų, atvaizdas, ir frizas su scenomis iš šv. Silvestro bei imperatoriaus Konstantino istorijos. Nutapyta labai įtikinamai, ir kūrinys, kaip dekoratyvus darbas, tikrai pavykęs. Dekoratyvus pobūdis ypač ryškėja gėlių bei kitokių žiedų vaizdavime, o figūrinių scenų stilistika pasižymi griežtu linijiškumu ir realistinės vaizduosenos nepaisymu. Vėlesnis tokio pat stiliaus pavyzdys yra Ananji katedros (pašventinta 1255 m.) kriptos tapyba.

Gali būti, kad ankstyvosiose tolesnės raidos pakopose Rytų imperija ir toliau vaidino svarbų vaidmenį, nes esama požymių, jog jau XIII a. viduryje Bizantijos menininkai buvo linkę labiau modeliuoti draperiją ir realistiškiau vaizduoti aplinką. Vienintelis toks išlikęs paminklas Konstantinopolyje yra Choros bažnyčia, kurios mozaikos sukurtos XIV a. pradžioje. Anksčiau datuojamų paminklų išliko tik Bizantijos imperijos pakraščiuose, tarp jų – Sopočianų vienuolyno Serbijoje (1263–1265) freskos.

Panašūs poslinkiai pastebimi svarbioje Šv. Pranciškaus bažnyčioje Asyžiuje. Bažnyčia statyta dviem lygiais. Galiausiai abi bažnyčios – Aukštutinė ir Žemutinė – dekoruotos sienų tapyba, bet Žemutinės bažnyčios freskos užbaigtos anksčiau. Jos nutapytos apie 1280–1305 m. ir lyg savotiškas mikrokosmas atspindi didžiumą Italijos meno pokyčių, vykusių šiuo lemtingu persilaužimo laikotarpiu. Ankstyviausios – choro ir transeptų – freskos vis dar gana artimos amžiaus vidurio stiliui. Vaizduojama architektūra primena dėžę ir atrodo neįtikinamai, tačiau draperijos – minkštesnės, krentančios veikiau raukšlėmis negu klostėmis. Visa kompozicija sumanyta kaip didelio formato kūrinys. Atskirų scenų kompozicijos suderintos tarpusavyje, ir visumą jungia iliuzionistiškai nutapytų dekoro motyvų „tinklas“. Dekorui pereinant į centrinę navą, šios tendencijos dar labiau išryškėja. Dailininkas, nutapęs „Nojaus“ arba „Abraomo“ scenas, pritaikė minkštesnės ir apvalainesnės draperijos stilių, primenantį „naująjį“ Konstantinopolio stilių [*il. 136*]. Turint tai omenyje, perėjimas prie „gotikinės“ tapybos Italijoje galbūt yra tik tolesnis Bizantijos stiliaus pasireiškimas.

Dailininkas, nutapęs dvi Izaoko scenas (dažniausiai ir vadinamas tiesiog Izaoko Meistru), turbūt buvo geriausias Aukštutinės bažnyčios tapytojas [*il. 137*]. Jo darbas išsiskiria vientisa sandara, tirštu apšvietimu, jame esama dramatiškos įtampos. Figūros užsklęstos aiškiai apribotoje erdvėje, jų galvos ir kūnai – itin tvirti.

Aukštutinės bažnyčios dekorą užbaigė garsusis freskų ciklas, kuriame vaizduojama paties šv. Pranciškaus istorija. Tai būta didžiulio užsakymo, kurį įgyvendinant dirbo mažiausiai trys meistrai. Stiliai šiek tiek



137 Izaoko Meistras
Izaokas ir Ezavas. Asyžiaus šv. Pranciškaus Aukštutinė bažnyčia. Apie 1290 m.

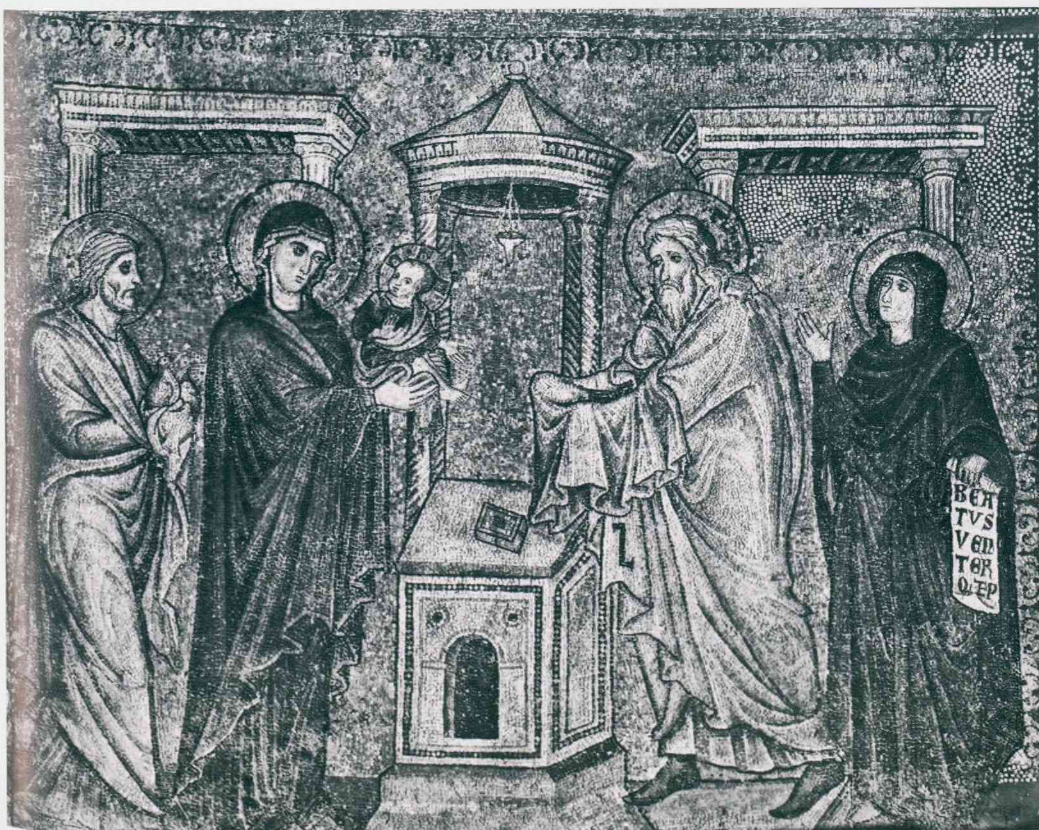
skiriasi, bet visiems būdingas siekis realistiškai perteikti aplinką ir veiksmą [*il. 134*]. Pasak ankstyvos XIV a. tradicijos, Asyžiuje dirbęs pats Džotas, ir dažnai tvirtinta, jog jis sukūręs didelę šv. Pranciškaus ciklo dalį. Tačiau vieningos nuomonės šiuo klausimu nėra.

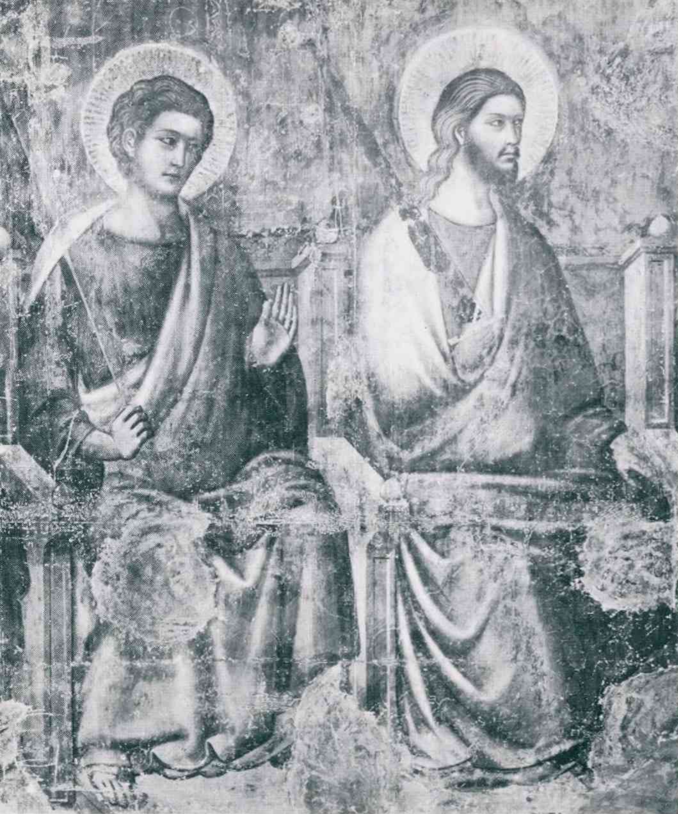
Iš tiesų sunku atsispirti pagundai padidinti Asyžiaus meistrų kiekį, atskiras dalis priskiriant skirtingiems dailininkams. Anksčiau minėta, kad didžiausias iš Asyžiaus bažnyčios centrinės navos tapytojų buvo Izaoko Meistras. Jis iš tiesų vienas žymiausių to meto tapytojų, tačiau nei Romoje, nei kur kitur neišliko nė vieno jo kūrinio (nebent, kaip neseniai mėginta įrodyti, *jis* ir Džotas būtų tas pats asmuo). Galima paminėti tris svarbių Romos menininkų vardus. Vienas jų – Čimabuė (*Cimabue*), greičiausiai dekoravęs Asyžiaus Aukštutinės bažnyčios altoriaus sieną. Nors ir kilęs iš Toskanos, pirmąsyk jis paminėtas Romoje 1272 m.

Romoje jo kūrinių neišliko, bet įprasta manyti, kad jis nutapęs Šv. Petro Senosios bazilikos atrijaus freskas. Paskutinįsyk jis minimas Pizoje 1301 m. Kitas svarbus jam priskiriamas kūrinys – milžiniška soste sėdinti Madona iš Švč. Trejybės bažnyčios (Florencija, Uficių (*Uffizi*) galerija), kurios bizantiška kilmė akivaizdi, nors draperijos perteiktos minkščiau.

Kitas dailininkas – Jokūbas Toritis (*Jacopo Torriti*), žinomas tik iš mozaikų, nors įrašuose pats save vadino „tapytoju“. Tarp jo kūrinių yra dvi svarbios apsidžių mozaikos – Laterano šv. Jono (*S. Giovanni*) bažnyčioje (1292 m.) ir Romos Švč. Mergelės Marijos Didžiojoje bažnyčioje (*Sta Maria Maggiore*, 1296). Pastarojoje po pagrindine apsidės mozaika įkomponuota eilė scenų, iliustruojančių Švč. Mergelės Marijos gyve-

138 Jokūbas Toritis (*Jacopo Torriti*) Kristaus paaukojimas šventykloje. Romos Švč. Mergelės Marijos Didžioji bažnyčia (*Sta Maria Maggiore*). 1296 m.





139 PETRAS KAVALINIS (*PIETRO CAVALLINI*) Apaštalai. Iš „Paskutiniojo teismo". Romos šv. Cecilijos bažnyčia. Apie 1290 m.

nimą [*il. 138*]. Jos liudija panašumą tarp Toričio kūrinių ir Asyžiaus freskų, vaizduojančių Nojaus ir Abraomo istorijas. Toritis tikrai priklauso tai pačiai raidos pakopai, ir tai kartais skatino spėlioti, ar tik jis nebus dirbęs Asyžiuje.

Trečias didis Romos meistras, kurio ir vardas, ir kūryba žinomi, yra Petras Kavalinis (*Pietro Cavallini*). Pirmąsyk dokumentuose jis paminėtas kaip 1273 m. dirbęs Romoje, tačiau visi išlikę jo kūriniai – vėlesni. Dirbęs Šv. Pauliaus Anapus sienų bažnyčioje (*S. Paolo fuori le Mura*; kūriniai žuvo XIX a.), apie 1290 m. jis minimas kaip Šv. Cecilijos ir Užtibrio Švč. Mergelės Marijos (*Sta Maria in Trastevere*) bažnyčių dailininkas (dekoravo jas mozaikomis). Popiežiaus dvarui iš Romos persikėlus į Avinjoną, jis susirado darbo Neapolyje (1308), ir ten katedroje

bei Švč. Mergelės Marijos Karalienės (*Sta Maria Donnaregina*) bažnyčioje yra išlikę jam būdingo stiliaus freskų. Užtibrio Švč. Mergelės Marijos bažnyčios mozaikose išryškėjo gyvas pasakojamasis Kavalinio stilius. Aplinką jis vaizdavo kur kas įvairiau negu Toritis ir, atrodo, daugiau eksperimentavo, perteikdamas erdvę. „Išminčių pagarbinimo" scenos fone yra nedidukas peizažas. Sprendžiant iš „Paskutinio teismo" fragmentų Šv. Cecilijos bažnyčioje [*il. 139*], jo tapybos technika suteikia tapomai draperijai nepaprasto minkštumo ir apvalumo. Be to, nuolat išryškinamas šviesos šaltinis – tai gamtos stebėjimo padarinys, neįprastas anai epochai, bet jau pastebėtas Izaoko Meistro kūryboje. Sprendžiant iš šių ypatybių, atrodo, kad jo stilius formavosi po Čimabuės ir Toričio stiliaus, ir kartais Kavalinis būdavo tapatinamas su mįslinguoju Izaoko Meistru. Tačiau ši prielaida abejotina. Nors panašumų esama, Izaoko Meistro stilius beveik visais atžvilgiais stipresnis, labiau trimatis negu Kavalinio kūryba.

Reikėtų atkreipti dėmesį į keletą bendrų dalykų, būdingų šiai dailei, teikiančiai pagrindą Džoto kūrybai. Pirmiausia tai, kad „šlapiųjų klosčių" stilius paliko neišdildomą atspaudą Romos ir iš jos kilusioje dailėje. Drabužis visada veikiau ne nukara, o priglunda. Tai galima pasakyti net apie Džoto kūrybą. Šiauriečiams tapytojams žmogaus kūnas buvo tarsi manekenas, ant kurio jie suklostydavo draperijas, tuo tarpu Romos mokyklos tapytojas, modeliuodamas draperijas aplink kūną, perteikdavo po jomis slypinčias formas. Tos formos gali atrodyti anatomiškai neteisingos, tačiau būtent tokios yra ir įspūdingosios Džoto formos bei siluetai. Jų nesuskaido ir nepaslepia nei storos raukšlės, nei klosčių kaskados.

XIII a. paskutiniais metais naujų eksperimentų atlikta ir mėgdžiojant gamtos pasaulį. Jau minėta, kad Izaoko Meistras ir Kavalinis atidžiau taikydavo apšvietimą. „Šlapiųjų klosčių" stiliui minkštėjant, draperijos iš lygių paviršių ir juos skiriančių linijų rinkinio pamažu virto apšviestų ir šešėlinių plotų deriniu. Tai matyti jau Asyžiaus freskoje, vaizduojančioje Izaoko aukojimą. Šis pokytis dar ryškesnis Kavalinio „Paskutiniame teisme", apšviestame taip, tarsi šviesa kristų pro bažnyčios langus. Todėl viena grupė Kristų supančių apaštalų apšviesti iš vienos



pusės, kita – iš kitos. Kaip ši pakraipa vystėsi, neaišku, tačiau apšvietimo modeliavimo technika tuo metu jau buvo pasistūmėjusi į šiaurę, kaip minėta ankstesniame skyriuje.

Trečias pastebėjimas – apie akivaizdų susidomėjimą erdvės perteikimu, siekiant sukurti tikrovės iliuziją, o tai savo ruožtu siejosi su domėjimusi šviesos efektais. Jau buvo pastebėta, kad iliuzinio realizmo bandymai lengviau įsivaizduojami monumentaliojoje sienų tapyboje negu rankraščių miniatiūrose. Juk sienų tapytojas nuolatos gali gretinti savo kūrinį su trimačiu pastatu, kuriame dirba. Asyžiaus dailininkai vaizduojamas scenas tapė architektūrinėje aplinkoje ir taip sukūrė regimo perėjimo prie realios bažnyčios architektūros įspūdį. Serbų tapytojai iš Sopočianų geriau pažino iliuzinio vaizdavimo galimybes negu Keturių vainikuotųjų šventųjų (*SS. Quattro Coronati*) bažnyčios tapytojai. Tačiau vėliau dirbę Romos tapytojai išplėtojo šį sugebėjimą dar labiau negu Bizantijos menininkai.

Nors Džotas pirmąsyk paminėtas Florencijoje 1301 m., paprastai manoma, kad jubiliejiniais 1300 metais jis buvęs Romoje. Visi šio laikotarpio kūriniai arba žuvo, arba atkurti beveik tuščioje vietoje. Kadangi atrodo, jog tuo laiku geriausi freskų tapytojai dirbo Romoje, aukščiau išdėstyti samprotavimai gali padėti įsivaizduoti aplinkybes ir sąlygas, veikiausiai jį ir išugdžiusias. Pirmas išlikęs jo kūrinys yra ne Romoje, o Paduvoje. Čia jis dekoravo Skrovenjų (*Scrovegni*) giminės koplyčią, dabar vadinamą Arenos koplyčia. Koplyčios tapyba užbaigta apie 1304–1313 m. Išsyk krinta į akis milžiniškas skirtumas tarp šio kūrinio ir minėtųjų Romos meistrų darbų. Palyginus net su Kavaliniu, matyti, kad jau Arenos koplyčioje Džoto stilius gerokai gyvesnis. Jo figūros įtikinamiau, psichologiškai labiau motyvuotai bendrauja tarpusavyje. Išraiškos įvairovę kaip bruožą, ypač būdingą vienam iš Džoto kūrinių, vadinamajam „Laiveliui“ (*Navicella*, mozaika Vatikano šv. Petro Senojoje bažnyčioje, vaizduojanti audrą, per kurią Kristus ir šv. Petras vaikščiojo vandeniu), pabrėžė Albertis (*Alberti*). Džoto nutapyti statiniai yra sudėtingesni ir įvairesni, taip pat labiau suderinti su figūrų dydžiu. Iš tiesų vienintelis ankstesnio laikotarpio menininkas, galintis užpil-

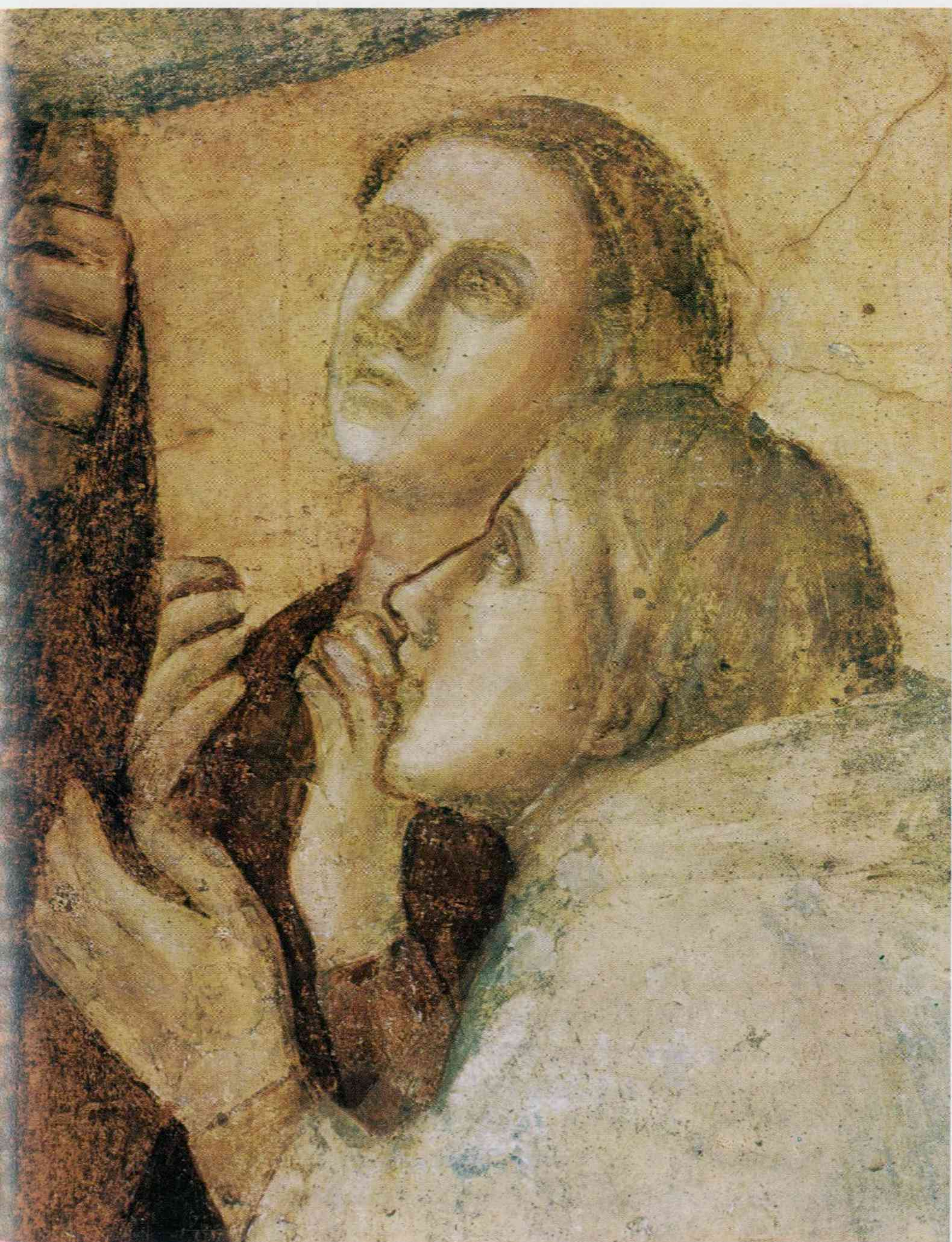
140 Paduvos Arenos koplyčios vidaus rytinis vaizdas. Bažnyčia įsteigta 1303 m., dekoruota greičiausiai iki 1313 m.



141 DŽOTAS (*GIOTTO*) Vestuvės Kanoje. Paduvos Arenos koplyčia. Greičiausiai tarp 1305 ir 1313 m.

dyti spragą tarp išlikusios Romos dailės ir Džoto, yra vadinamasis Izaoko Meistras. Tame, ko nežinome apie šio meistro asmenybę, galbūt slypi dalis atsakymo į klausimą apie Džoto kūrybos šaltinius. Netikėtas didžių menininkų pasirodymas nuolat primena, kad istorijoje nieko nėra neišvengiamo, kol tai iš tiesų neįvyksta. Tačiau Džoto kaip ryškiausios figūros iškilimas, sprendžiant iš išlikusių jo kūrinių, yra neįprastai ūmus.

Arenos koplyčia [*il. 140*] buvo ambicingas palyginti jauno menininko



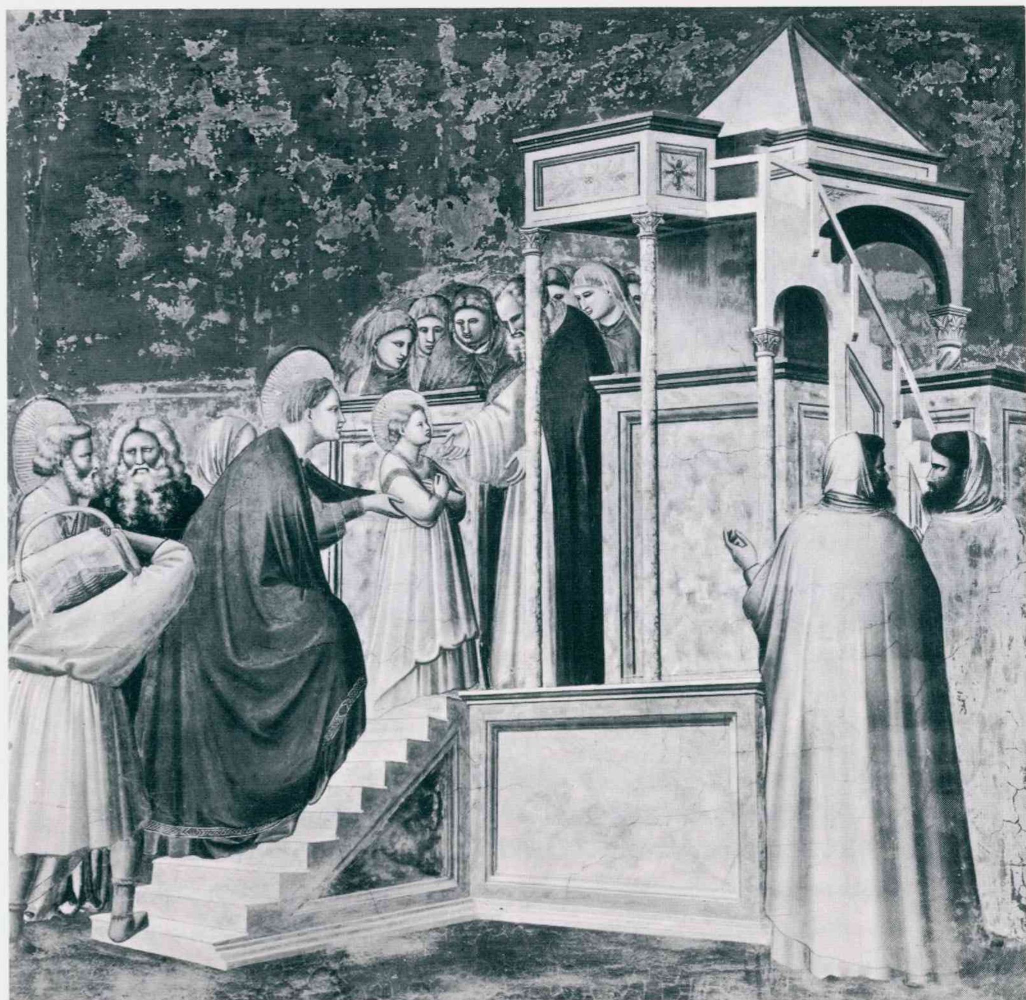
142 DŽOTAS Druzianos prikėlimas (detalė). Florencijos šv. Kryžiaus bažnyčia (*Sta Croce*). Apie 1320 m.

užmojis. Visas nedidelio pastato sienų paviršius ištapytas freskomis. Presbiterijos tapyba priskiriama Džoto mokiniams, tačiau beveik visas centrinės navos freskas nutapė pats Džotas. Ikonografinę programą sudaro Švč. Mergelės Marijos gyvenimo istorija (paskutinės scenos pavaizduotos presbiterijoje), Jėzaus Kristaus gyvenimas, Paskutinis teismas (ant vakarinės sienos) ir dorybės bei ydos, nutapytos grizailės technika ant sienos panelių. Iškart pastebimas išradingas iliuzionistinės tapybos pavyzdys. Abiejose presbiterijos arkos pusėse Džotas nutapė kambario erdvę vaizduojančius *trompe l'oeil*.

Užtenka vienos scenos, norint nusakyti šio darbo pobūdį. „Vestuvės Kanoje" [*il. 141*] – ištisas pasakojimas, sutelktas į vieną akimirką. Kairėje sėdintis Kristus duoda tarnaitei nurodymą, kuris virs stebuklu. Dešinėje pavaizduota Švč. Mergelė Marija ragina tarnus pilti vandenį į keletą milžiniškų indų, ir šie tuo metu tai ir daro. Tuo tarpu stalo prievaizdas jau ragauja vynu paverstą vandenį. Toks būdas vienoje scenoje jungti atskirus epizodus, be abejo, yra senas, bet šiuo atveju personažų santykiai ir judesiai perteikti ypač vykusiai ir sudaro vieningos visumos įspūdį. Žinoma, tai pasiekti padeda aiškus architektūrinis įrėminimas. Visa istorija papasakota aiškiai ir taupiai, bet menininkas sugebėjo perteikti įvairius charakterius. Storasis stalo prievaizdas – tiesiog nuostabus.

Bene labiausiai Arenos koplyčioje stulbina jos įvairovė. Tiesa, puošybos elementai gana panašūs. Sienos paneliai nutapyti taip, kad atrodytų padaryti iš marmuro, o atskiras scenas skiria tapytos kosmatesko juostos su keturlapiais intarpais. Šiuo netikru marmuru ir mozaika aiškiai siekta koplyčios vidui suteikti prabangos įspūdį, apsieinant be papildomų išlaidų. Tačiau freskose pavaizduoti epizodai vyksta kuo įvairiausioje aplinkoje, išskyrus tuos atvejus, kai dailininkas nutaria, jog siužeto seka reikalauja pakartoti „dekoracijas". Todėl skirtingi Paskutinės vakarienės epizodai vaizduojami tame pačiame pastate.

Iš vėlyvojo Džoto kūrybos laikotarpio išlikusios tik dvi freskos, abi – Florencijos šv. Kryžiaus bažnyčioje. Apie jo veiklą tuo metu žinoma nedaug. Jam dirbant Paduvoje, popiežiaus dvaras išsikėlė iš Romos, ir Džotas įsikūrė gimtojoje Florencijoje. 1328 m. jis buvo pakviestas į



143 DŽOTAS Švč. Mergelės Marijos paaukojimas šventykloje. Paduvos Arenos koplyčia. Greičiausiai tarp 1305 ir 1313 m.

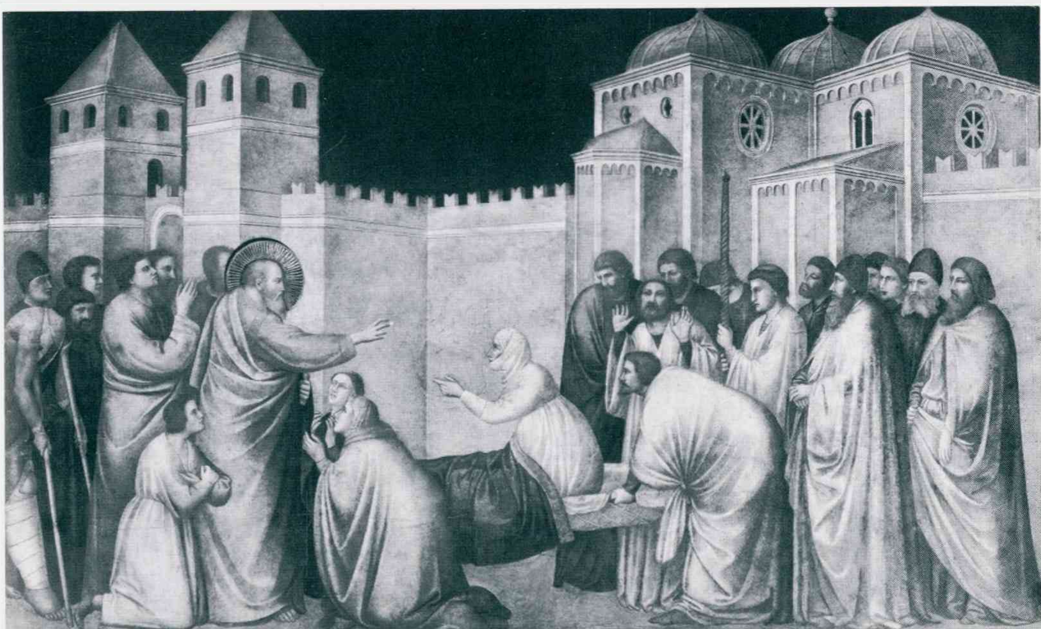
Anžu giminės dvarą Neapolyje ir pasiliko ten iki 1334 m. Po to vėl grįžo į Florenciją. Gana netikėtai buvo paskirtas vadovauti katedros statymo darbams, ir kaip tik tada pradėta kampanilė. Džotas mirė 1337 m.

Galima neabejoti, kad Šv. Kryžiaus bažnyčios freskos nutapytos iki 1328 m. Šie kūriniai, esantys bankininkų Bardžių (*Bardi*) ir Perucių (*Peruzzi*) šeimų koplyčiose, vieninteliai teikia žinių apie vėlyvąjį Džoto

stilių. Šio stiliaus kūriniuose daugumos turtingų detalių atsisakyta, o architektūrinės terpės masteliai, palyginti su figūromis, pastebimai išaugę. Stambesnės atrodo ir pačios figūros, ypač Perucių koplyčioje [*il. 142, 144*]. Taip yra dėl to, kad dailininkas sumažino galvas. Draperijos krinta sunkesnėmis, kartais – laužytomis klostėmis.

Galima pastebėti, kaip su pokyčiais vėlyvojoje Džoto kūryboje išryškėja naujojo stiliaus ir Šv. Silvestro koplyčios stiliaus vienovė. Jau buvo užsiminta apie šios koplyčios dekoro ypatybes. Kiekvienam dailininkui, taikančiam tikroviško vaizdavimo principus, iškyla problema, kaip suderinti trimatę erdvę ir dvimatį atvaizdą (šis konfliktas jau minėtas kalbant apie rankraščių tapybą). Jį atspindi ankstyviausios Arenos koplyčios freskos. „Švč. Mergelės Marijos paaukojimo šventykloje" scenoje architektūrinis statinys braunasi į priekinį ir užpakalinį planą [*il. 143*]. Jis atrodo kur kas svarbesnis negu bet kuris pastatas anksčiau kūrusių dailininkų kūriniuose ar net pačioje Arenos koplyčioje. Net Džoto kūryboje būtų sunku rasti ką nors, ką galima palyginti su šiuo trimačio vaizdo bandymu. Bet kad ir koks drąsus jis atrodytų, matyt, tam tikrais požiūriais netenkino. Erdvė turbūt pernelyg akcentuota ir ardo kompozicijos pusiausvyrą. Vėlesnėje Arenos koplyčios tapyboje, kur siužetas reikalavo erdvės, Džotas beveik visur vengė ją pabrėžti, dažniau tenkindamasis užuominomis. Perspektyvinės linijos nebekirto paveikslo, o buvo maskuojamos figūromis ar daiktais susikirtimo taškuose.

Labiau tai išryškėjo Šv. Kryžiaus bažnyčios freskose, ypač „Druzianos prikėlime" [*il. 144*]. Scenoje dalyvaujančios figūros pasižymi ir svoriu, ir tūriu. Svarbi vieta tenka ir fone pavaizduotiems pastatams. Antra vertus, figūrų ir pastatų erdvinis santykis nepakankamai aiškus. Tiesą sakant, fono pastatai nekuria erdvinės pakylos, ant kurios galėtų stovėti figūros. Jų grupavimas viršutinėje paveikslo dalyje veikiau atkartoja pirmo plano figūrų išdėstymą. Žinoma, taip elgtasi siekiant ir dramatinės įtampos, ir dekoratyvumo, o visuma perteikia tiek pirmame plane vykstančio veiksmo plėtotę, tiek kompozicijos gylį. Būtent tai sudaro naujojo realizmo bei senojo Bizantijos stiliaus jungtį.



144 DŽOTAS Druzianos prikėlimas. Florencijos šv. Kryžiaus bažnyčios Perucių (*Peruzzi*) koplyčia. Apie 1320 m.

Baigdami negalime nesugrįžti prie klausimo: kuria prasme Džotas buvo gotikos menininkas? Į klausimą reikėtų atsakyti ne abstrakčiai, o atsižvelgiant į Prancūzijos dailės kriterijus. Galima pastebėti, kad Džotas buvo kur kas mažiau „gotikinis" negu skulptoriai. Tai nenuostabu, turint omenyje italų tapybos kontekstą, jau aptartą anksčiau. Džoto tapyboje niekaip nerasime šv. Liudviko stiliui būdingo dailaus įmantrumo, o ieškodami paralelių su šiaure lengviau rastume jų skulptūroje negu tapyboje, ir veikiau XIII a. pradžios, o ne XIV a. pradžios skulptūroje. Svaresnis atrodo tik palyginimas su skulptūra, turinčia sąsajų su Amjenu (apie 1220 m.). Bet net šis palyginimas ne kažin ką pagelbės. Juk, jei prisiminsime, ši skulptūra kilo iš ypatingos Paryžiaus stiliaus atmainos, berods paveiktos bizantiškų dramblio kaulo dirbinių. Taigi čia, ko gero, susiduriame su dviem dailės apraiškomis, turinčiomis bizantišką pagrindą. Džotas iš tiesų naudojo gotikinius motyvus. Jo nutapytuose pastatuose kartais esama gotikinių detalių, be abejo, matytų Romos architektūroje. Dekoratyvinėse freskose jis dažnai taikė keturlapio

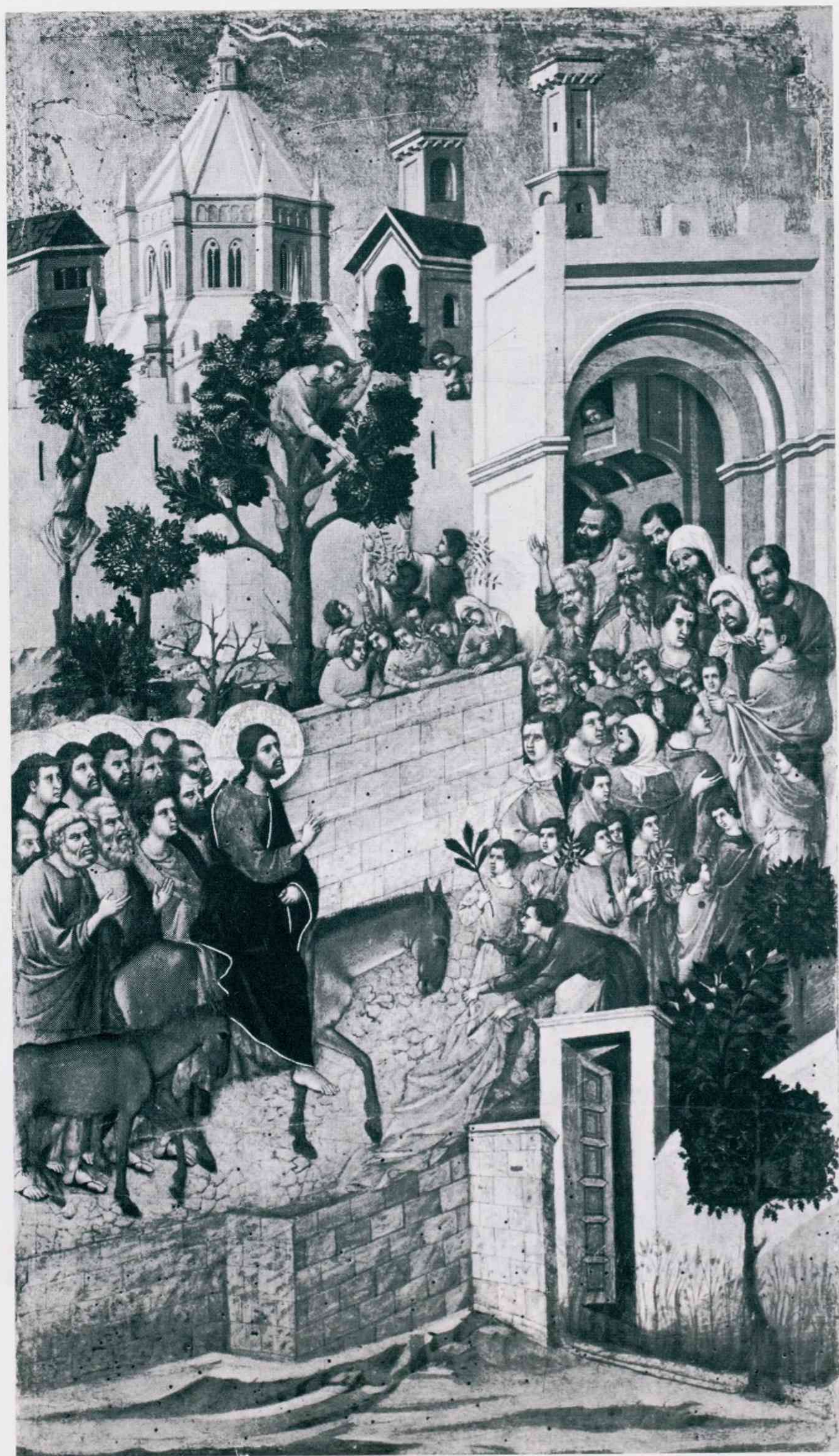
motyvą. Net jo draperijų klostės paprastai krinta, sudarydamos V raidės pavidalus. Visas stilius pasižymi stiprėjančiu natūralizmu. Bet visi šie bruožai gerokai tolimi tam, kas vadinta „gotika". Italas ir vėl savitai sujungė prancūziškas idėjas ir pateikė visiškai kitokio meno variantą.

Tačiau, kaip ir skulptūra, italų „ankstyvoji gotikinė" tapyba nebuvo atskiras ir vieningas reiškinys. Ją sudarė vienas po kito ėję stiliai. Pagrindinis Italijos sienų tapybos centras XIII a. buvo Roma, o pagrindinis paveikslų ant medžio lentų tapybos centras – Toskana, ypač Pizos, Lukos ir Sienos miestai. Paveikslų ant lentų istorija daug kuo panaši į sienų tapybos istoriją. Ir joje bizantiškasis „šlapiųjų klosčių" stilius gyvavo iki XIII a. antros pusės. Ir joje apie 1270 m. atsiranda požymių, kad pasikeitė tapybos vaizduosena. Tačiau stiliaus permainas įtvirtino tik Sienos dailininko Dučijo iš Buoninsenjos (*Duccio di Buoninsegna*) kūryba. Apie jo gyvenimą liudija nemaža pasklidų nuorodų. Pirmąsyk Dučijas minimas 1278 m. Tada jis tapė viršelius Sienos miesto tarybos ataskaitų knygoms. Panašių užsakymų būta ir vėliau. Iš tiesų visa Dučijo veikla, apie kurią turime žinių, rutuliojasi Sienoje, išskyrus vienintelę svarbią išimtį. Tai didžiulis paveikslas, žinomas kaip „Ručelajų Madona" (*Madonna Rucellai*), 1285 m. užsakytas Florencijos brolijos Švč. Mergelės Marijos Naujajai bažnyčiai (*Sta Maria Novella*). Tačiau tarp turimų žinių nėra tokių, kurios leistų kalbėti apie patikimai dokumentuotą ir datuotą kūrinį. Jokių abejonių nekyla tik dėl vienintelio darbo autentiškumo bei datos. Tai pasirašytas altorinis paveikslas, žinomas kaip *Maestà* („Marijos didybė"), iš pradžių puošęs Sienos katedros didįjį altorių, o dabar daugiausia eksponuojamas Katedros muziejuje (*Opera del Duomo*). Jis nutapytas tarp 1308 ir 1311 m. Jį reikėtų laikyti vienu vėlesniųjų Dučijo darbų, nes žinoma, kad Dučijas mirė po kelerių metų (iki 1318–1319).

Maestà buvo didžiulis dvipusis altorinis paveikslas, skirtas didžiajam altoriui, kuris stovėjo beveik Sienos katedros centre, todėl būtų buvęs matomas iš abiejų pusių. Priekinėje pusėje nutapyta soste sėdinti Švč. Mergelė Marija, apsupta dvariškių – šventųjų ir angelų [*il. 145*]. Prie centrinės scenos apačioje buvo pridurta predela su Kristaus vaikystės



145 Dučijas (*Duccio*) Šventieji ir angelai. *Maestà* priekinės pusės fragmentas. 1308–1311 m.





147 DUČIJAS *Maestà*. Užpakalinė pusė. 1308–1311 m.

scenomis, o viršuje – eilė paveikslėlių su paskutiniais Švč. Mergelės Marijos gyvenimo epizodais. Kitoje pusėje [*il. 146–147*] vaizduojamos Kristaus tarnavimo scenos (ant predelos), taip pat kančios, prisikėlimo ir įvykių po prisikėlimo scenos. Dėl kai kurių pirminių elementų rekonstrukcijos vis dar kyla neaiškumų, tačiau panašu, jog altorius buvo užbaigtas vimpergomis ir galbūt pinakliais.

Maestà sudaro visių samprotavimų apie Dučijo stilių pagrindą. Norint įvertinti Dučijo pasiekimų reikšmę, būtina atsigręžti atgal į kūrinį, priskiriamą tapytojui Gvidonui Sieniečiui (*Guido da Siena*, apie 1260–1270). Daugeliu atžvilgių Gvidono tapybos stilius artimas Asyžiaus sienų tapybai, vaizduojančiai Nojaus bei Abraomo istorijas. „Šlapiųjų klosčių“ tradicija pastebimai sušvelninta, ir justi šioks toks nusimanymas, kaip realistiškai perteikti erdvę. Nepaisant to, skirtumai tarp šio ir Dučijo paskutinio kūrinio beveik tokie pat ryškūs kaip ir Toričio bei Džoto stilių skirtumai.

Daugelis *Maestà* siužetinių scenų ypatumų greičiausiai atkeliavo iš monumentaliosios tapybos. Perteikdamas erdvę, tapytojas taikė principus, kuriuos jau galima aptikti, pavyzdžiui, Asyžiuje. Jau Izaoko Meistro darbuose, siekiant pabrėžti veiksmo tęstinumą, būdavo kartojamas „scenovaizdis“. Dučijo metodas modeliuoti formas gana tolygia

146 (kairėje) DUČIJAS Įžengimas į Jeruzalę. *Maestà* fragmentas (il. 147 detalė)

šviesa galbūt taip pat nusižiūrėtas iš freskų tapytojų. Apšvietimas jo draperijoms suteikia panašumo į Kavalinio tapytas draperijas, ir Dučijas to išmoko tarp 1285 m. (tais metais nutapyta *Madonna Rucellai*) ir 1308 m. Iš sienų tapybos galėjo būti perimtas ir sumanymas padidinti Nukryžiavimo sceną, kad būtų užpildyti du horizontalūs antro plano registrai, nes panaši priemonė taikyta dekoruojant Romos šv. Petro Senąją baziliką. Nepaisant visų šių spėjamų skolinių, Dučijas iš esmės buvo miniatiūrininkas, ir reikia pabrėžti, kad jis nė karto neminimas kaip freskų tapytojas. Jo kūrybai būdingi grakštumas ir įmantrumas italų mene neturi precedento. Tirštai susispietusios gyvos figūros grakščiomis judriomis kojomis, gestikuliuojančios mažomis rankomis, kažkuo primena tokius ankstyvuosius Prancūzijos karališkojo dvaro tapytojus kaip šv. Liudviko Psalmyno meistras [*il. 95*]. Iš tiesų buvo spėjama, kad Dučiją galbūt veikė prancūzų miniatiūrų dailė, tačiau kad ir kokia patraukli atrodo ši prielaida, jai pagrįsti trūksta aiškių įrodymų. Tam tikras raiškos manieringumas – kad ir meandriškai vingiuojantys draperijų kraštai – galėtų liudyti sąsajas su šiaure. Šią ypatybę, pavyzdžiui, „Pranciškonų Madonoje" [*il. 148*], galima lyginti su Vestminsterio retabulo figūrų stiliumi [*il. 100*]. Bet tuo jau buvo domėjęsi Piziečių šeimos nariai. Tą pat galima pasakyti apie raštais išmargintą „Pranciškonų Madonos" foną, dar vieną iš šiaurės kilusią detalę. Šis elementas jau buvo pritaikytas Piziečių dirbtuvės 1265 m. sukurtos šv. Dominyko relikvijorių koplyčios (*Arca di S. Domenico*) reljefų spalvotame fone (Bolonija, Šv. Dominyko bažnyčia). Tad minėtosios įtakos galėjo pasiekti Dučiją ne tiesiogiai iš šiaurės, o per tarpininkus. Galiausiai lieka tik bendras, bet tvirtas įspūdis, kad *Maestà* sukūrimo metu Dučijas buvo priartėjęs prie šiaurės statybos stiliaus labiau negu bet kuris iš jo amžininkų Italijoje. Šis įspūdis ypač stiprus žvelgiant į *Maestà*, kur šventųjų moterų [*il. 145*] drabužiai bei stovėsena iš tiesų labai primena Meistro Honorijaus arba Alfonso Psalmyno meistro kūrybą [*il. 101*].

Dučijas naujai interpretavo itališką–bizantišką tradiciją (kurios atstovas buvo Gvidonas Sienietis) ir tapyboje ant lentos pasiekė rezultatų,

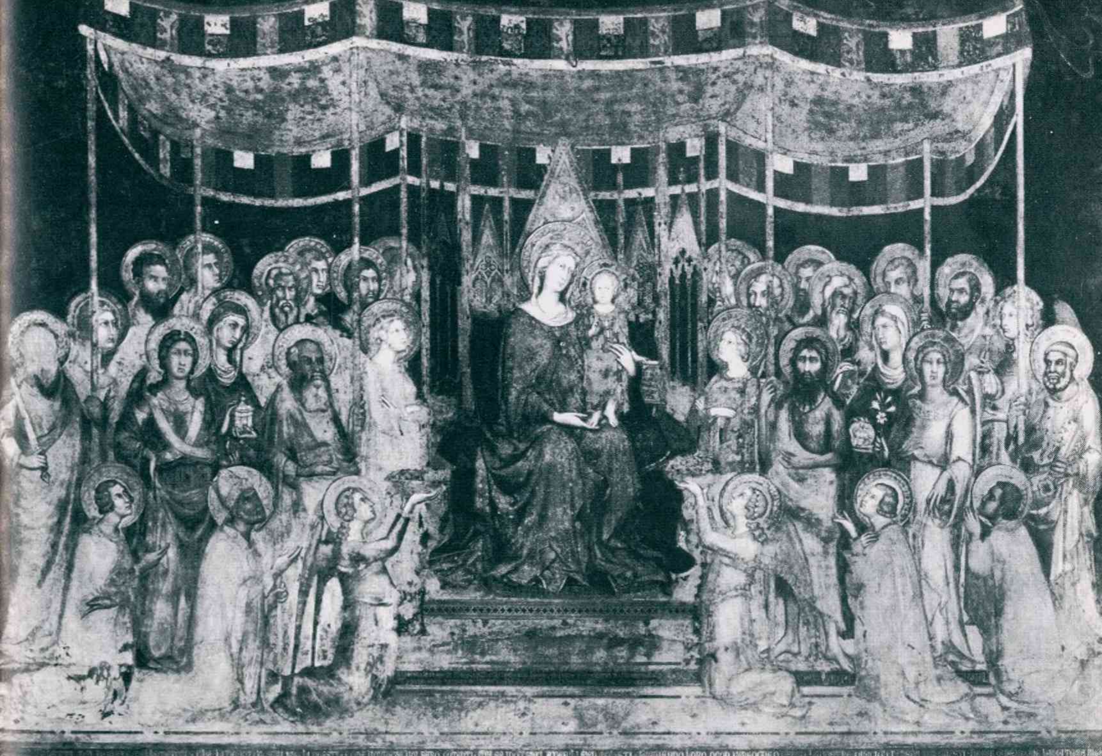


148 DUČIJAS Pranciškonų Madona. Apie 1295 m.

prilygstančių kitų meistrų monumentalistų (tokių kaip Kavalinis) rezultatams. Tačiau Dučijo kūryba nuo pastarųjų dailininkų nepaprastai skiriasi dailumu, grakštumu ir sumaniu detalės pritaikymu, o tai savo ruožtu vėlgi primena šiaurės meną. Šie Dučijo kūrybos elementai buvo nepaprastai svarbūs tolesnei italų gotikinės tapybos raidai.

Simoną Martinį (*Simone Martini*) įprasta laikyti Dučijo mokiniu, nors apie jo gyvenimą iki 1315 m. nieko nežinoma. Tačiau vėlesni jo gyvenimo įvykiai gana aiškūs. Didžiąją gyvenimo dalį jis praleido Sienoje ir kituose Toskanos miestuose. Apie 1317 m. greičiausiai lankėsi Neapolyje, apie 1340 m. tikrai lankėsi Avinjone ir ten pasiliko iki pat mirties 1344 m. Avinjone bent kartą buvo apsilankęs ir anksčiau. Simono kūryba neabejotinai buvo populiari ir už Toskanos ribų. Drąsiai galima teigti, jog dėl savo grakštumo ir dailumo ji būtų buvusi priimtina ir Paryžiuje. Dučijo kūryboje išryškėjusias šiaurietiškas tendencijas Simonas pastūmėjo kur kas toliau ir Italijoje besivystantį gotikinį stilių papildė dvaro meno ypatybių išmanymu. Tos ypatybės – įmantrumas, sumanus detalių naudojimas, nusimanymas apie pasaulietiškas iškilmes bei prabangą, drabužius bei madą, kartkartėmis – ir heraldikos bei portretų tapytojo sugebėjimai. Iš kur kilo jo pomėgis tokiems dalykams, iki galo neaišku, nors visas šias ypatybes galima pastebėti jo kūryboje iki 1320 m. Keisčiausia, kad didžiąją aktyvaus gyvenimo dalį respublikoniškoje Sienoje praleidęs Simonas buvo dvaro menininkas *par excellence.*

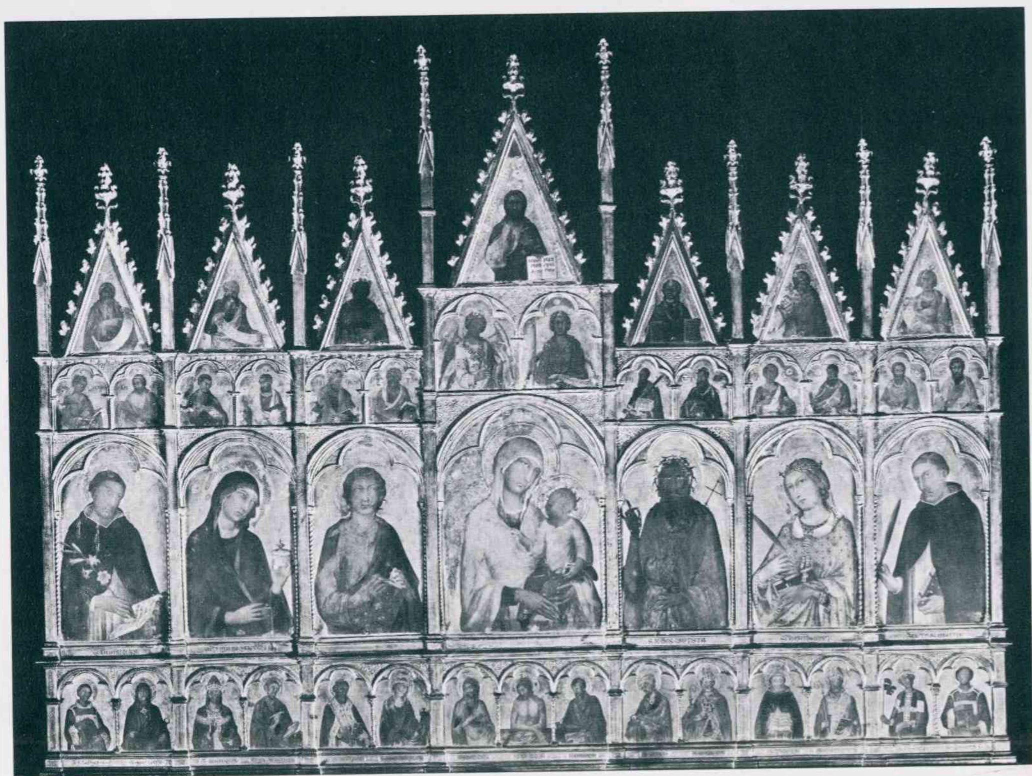
Italijoje tuo metu tikrai nusimanyta apie tarptautines madas. Tai liudija pirmas Simonui užsakytas darbas – *Maestà*, 1315 m. Simono tapyta Sienos Visuomenės rūmų (*Palazzo Publico*) Gaublio salėje (*Sala del Mappamondo*) [*il. 149*]. Mergelė čia pavaizduota sėdinti soste, apsupta dvariškių, po didžiuliu baldakimu. Freska nuolat lyginama su Dučijo *Maestà* katedroje. Stiliaus požiūriu tai pagrįsta, bet ikonografija – jau kitos tradicijos, pasireiškusios šiaurėje. Tai paprotys viešoje vietoje vaizduoti soste sėdintį valdžios atstovą. Vienas žinomų tokių atvaizdų – ant Ištapytojo kambario sienos Vestminsteryje pavaizduotas Eduardas Išpažinėjas dvariškių apsuptyje. Sieniečių troškimas turėti panašų kūrinį liu-



149 Simonas Martinis (*Simone Martini*) Švč. Mergelės Marijos didybė. 1315 m., autoriaus taisyta 1321 m.

dija juos nusimanius apie dvaro madas į šiaurę nuo Alpių. Tačiau tik jiems išsirinkus Dangaus Karalienę *podestà* (aukščiausia valdžios pareigūne), šis sekimas tapo įmanomas.

Nors Simonas daug ko išmoko iš Dučijo, jo kaip tapytojo diapazonas kur kas platesnis. Iš tiesų jis toks platus, kad atspindi daugybę XIV a. pirmos pusės italų tapybos bruožų bei daugumą užsakymų rūšių. Išliko trys didžiuliai jo tapyti altoriniai paveikslai ir dar mažiausiai trijų kūrinių fragmentai. Vienas jų, tapytas turbūt 1319 m. Pizos šv. Kotrynos bažnyčiai [*il. 150*], yra pirmas didelis beveik visiškai išlikęs italų gotikinis poliptikas. Jo prašmatnus siluetas, viršuje užsibaigiantis vimpergų eile, padeda įsivaizduoti, kaip galėjo atrodyti Dučijo *Maestà*. Į akis krinta ne tik paveikslo grakštumas, bet ir meistriškai perteikta figūrų įvairovė. Altoriuje iš viso pavaizduota daugiau kaip 40 figūrų, ir prastesnis dailininkas greičiausiai nebūtų išvengęs monotonijos.



150 SIMONAS MARTINIS Poliptikas. Pizos šv. Kotrynos bažnyčia. 1319 m.

Visiškai kitoks antras altorinis paveikslas [*il. 151*]. Tai apie 1317 m. Sicilijos karaliui Robertui Išmintingajam Anžu nutapytas šv. Liudviko paveikslas, vaizduojantis sėdintį šv. Liudviką iš Tulūzos ir priešais suklupusį jo brolį Robertą Išmintingąjį. Tiesioginis giminystės ryšys nekelia nuostabos. Daugelis Viduramžių Europos karališkųjų dinastijų turėjo savo giminėse šventųjų. Anglijos karaliai turėjo Eduardą Išpažinėją (kanonizuotas 1161 m.); Prancūzijos karaliai iki XIV a. turėjo šv. Liudviką Prancūzą (kanonizuotas 1297 m.), nes visuotinai manyta, jog šventieji suteikia šeimai dar daugiau garbės. Šv. Liudviko altorinis paveikslas išsiskiria savo formatu. Jį sudaro didžiulis panelis su šventojo atvaizdu ir predela su penkiomis jo gyvenimo scenomis. Tai pirmas išlikęs altorinis paveikslas su šventojo gyvenimą vaizduojančia predela. Žinoma, jis nebuvo pirmas iš visų, nes tokią predelą turėjo ir Dučijo

151 (dešinėje) SIMONAS MARTINIS Šv. Liudviko altorius. Apie 1317 m.



Maestà; kaip žinoma, pats Dučijas altorinį paveikslą su predela (neišlikęs) tapė 1302 m.. Nuo Simono laikų toks altorinio paveikslo formatas palengva įsigalėjo. Pats Simonas šią schemą dar patobulino viena ypatybe. Galima pastebėti, kad šoninių scenų architektūroje tolstančios linijos susikerta ties predelos centru. Šitaip erdvės kūrimo priemonė pasitarnauja ir visai kompozicijai suvienyti.

Šv. Liudviko altorinis paveikslas, būdamas šeimos paminklas, kartu yra geras dvaro meno pavyzdys. Palyginti nauji, iki tol daugiausia su skulptūra susiję reikalavimai, kaip vaizduoti veido bruožus, čia pritaikyti tapant klūpančio Roberto Išmintingojo veidą. Šitaip perteikti ir Džoto globėjo Henriko Skrovenjo (*Enrico Scrovegni*) veido bruožai jo atvaizde ant Arenos koplyčios vakarinės sienos Paduvoje. Tokių profilinių portretų pradžia, ko gero, laikytinas garsusis Prancūzijos karaliaus Jono Gerojo portretas profiliu (dabar Luvre) [*il. 172*]. Ypač pabrėžiamas drabužis; klūpantis Robertas apsirengęs apdarais, turbūt vilkėtais per karūnavimą. Ir jo, ir šv. Liudviko drabužiai gausiai papuošti šeimos heraldika. Ji nusitęsia ir į rėmą, kadangi visi panelio kraštai išraižyti *fleur-de-lis* [lelijos žiedais]. Galų gale visas kūrinys įgavo spindesio ir blizgesio, paauksavus šv. Liudviko figūros dalis, o karūnas papuošus akmenimis (galbūt pusbrangiais). Jie neišliko, bet šiaurėje tokiais priedais visada būdavo puošiami atvaizdai ant karališkųjų antkapių.

Trečias didelis altorinis paveikslas buvo skirtas Sienos katedros altoriui. Jame, tapytame 1333 m., vaizduojama Viešpaties apreiškimo Švč. Mergelei Marijai scena, iš šonų – šv. Anksano (*Ansano*) ir šv. Justinos (*Giustina*) figūros. Paveiksle ypač išryškėja geriausiai žinomi Simono stiliaus bruožai – nepaprastai dailios ir puošnios nerealios pailgintos figūros. „Viešpaties apreiškimui Švč. Mergelei Marijai“ būdingos gana negausios „dekoracijos“, palyginti su Džoto „Apreiškimu“ Arenos koplyčioje ir nedideliu Petro Lorencečio „Apreiškimu“ iš Areco poliptiko (1320). Čia beveik nėra nieko, kas ženklintų tikrovišką aplinką, net marmurinį Mergelės Marijos sostą beveik uždengia plati draperija.

Tačiau įsivaizduoti, kad Simono tapyboje visada laikytasi šiems kūriniams būdingo stiliaus, reikštų nepakankamai įvertinti jo kūrybinį dia-

pazoną. Daugelis kitų išlikusių jo kūrinių – labai įvairaus dydžio, pradedant vieninteliu rankraščio lapu ar keletu nešiojamojo altorėlio paveikslų ir baigiant monumentalių freskų ciklu Asyžiaus šv. Pranciškaus Žemutinėje bažnyčioje, kur vaizduojamas šv. Martyno gyvenimas. Šiuose darbuose taip skirtingai traktuojamas siužetas, kad visuomet iškildavo sunkumų juos datuojant. Viename mažame paveiksle iš Liverpulio, sėkmingai datuotame 1342 m. [*il. 153*], vaizduojama, kaip Juozapas ir Marija priekaištauja Kristui už tai, kad jis pasiliko šventykloje. Tai Simono gyvenimo pabaigos kūrinys, kuriame nukrypta į retą ikonografinę temą. Kai kuriais atžvilgiais jis panėši į Uficių „Viešpaties apreiškimą Švč. Mergelei Marijai", nes abiejuose panašiai traktuotos dekoratyvios klostės bei draperijų linkiai. Tačiau Liverpulio paveiksle atspindima sudėtinga žmogiška situacija ir akivaizdžiai dar neišspręsta kebli šeimos problema. Menininkas temą traktuoja meistriškai, sumaniai ir santūriai, pasiekdamas beveik tobulą pasakojimo ir dekoro pusiausvyrą.

Žvilgsnis į šį mažą paveikslą patvirtina, kad Simonas į gyvenimo pabaigą nutolo nuo Dučijo stiliaus. Visos figūros, ypač Kristaus, įgavo svarumo ir tvirtumo, nebūdingų *Maestà* kompozicijai. Vertinant 1340 m. požiūriu, Dučijo draperijų traktuotę, pernelyg nerimastingą dėl smulkių apvalainų klosčių, pakeitė laisvesnis stilius, klostes ir kraštus jungiantis į didesnius bei platesnius raštus ir nebūtinai slepiantis po jais glūdinčias formas.

Kitą Simono stiliaus aspektą atspindi vadinamajame Antverpeno poliptike stipriai išreikštas jausminis pradas. Deja, šis nedidelis kūrinys buvo suskaidytas: keturios dalys atsidūrė Antverpene, viena – Paryžiuje ir viena – Berlyne, bet kol dar buvo vientisas, jis pasižymėjo ypatingu raiškumu. Užvėrus altoriaus sparnus, pasirodydavo liūdna, nerimastinga Viešpaties apreiškimo Švč. Mergelei Marijai scena, kurioje Švč. Mergelė Marija, priblokšta angelo žinios, atšlyja labiau negu Uficių altoriniame paveiksle. Atvėrus altorių, žiūrovas išvysdavo keturias Kristaus kančios scenas: Kalvarijos kelią, Nukryžiavimą, Nuėmimą nuo kryžiaus ir Laidojimą. Natūralistinio gotikos meno raidoje toks jausmingumas būdingas tik skulptūrai, ypač kai kuriems jau minėtiems XIII a. vokiečių



152 Simonas Martinis Viešpaties apreiškimas Švč. Mergelei Marijai. Altorinio paveikslo vidurinė dalis. Sienos katedra. 1333 m.



153 Simonas Martinis *Jėzus Kristus su savo gimdytojais.* 1342 m.

darbams (žr. p. 58) ir Jono Piziečio kūrybai. Būtent Simonas ypatingą tapytojo meistriškumą privertė tarnauti stipriausios emocijos išraiškai ir pasiekė tokios suvaldytos įtampos, kokios iki jo dar niekas nebuvo pasiekęs.

Asyžiaus freskas, vaizduojančias šv. Martyno gyvenimą, priešingai, gaubia laisva, išsiblaškiusi atmosfera, galinti sukelti abejonių, ar tikrai jas nutapė tas pats dailininkas [*il. 154*]. Šių paveikslų autorystė nepatvirtinta dokumentais, tačiau kai kurios moterų figūros bei jų drapiruotė taip primena kitus žinomus Simono kūrinius, jog toks priskyrimas atrodo visiškai patikimas. Taigi Asyžiaus freskos primena, kad talentingas menininkas nebūtinai turi kurti tuo pačiu stiliumi, kad dailininko stilius gali kisti ir plėtotis, priklausomai nuo tuo metu jį dominančių klausimų bei idėjų. Asyžiuje Simonui tikrai darė įtaką Šv. Pranciškaus Aukštutinės bažnyčios freskos – panašu, kad iš ten perimti kai kurie (pvz., šv. Martyno laidotuvių) aplinkos elementai. Skirtingai nuo Antverpeno poliptiko, figūrų išraiška – visai bejausmė, o jausmai neaiškūs. Tačiau veiksmo aplinkai ir drabužiams būdinga detalių gausa. Tokia scena kaip „Šv. Martyno įšventinimas į riterius“ [*il. 154*] greičiausiai atspindi tam tikrą Simono supratimą apie karališkojo dvaro žmones, tarp jų ir apie tarnus (žmogus su sakalu ant rankos) bei menestrelių grupę.

Panašiai ir kitoje scenoje, kurioje šv. Martynas išsižada riterystės, neblogai pavaizduotas kariuomenės štabas (apie 1330): karalius (čia – imperatorius Julianas) sėdi šalia herbu papuoštos palapinės, jį supa aukštesnieji karininkai, nepaprastai tvirti, gana dabitiškai apsitaisę, jau apsiginklavę ir pentinuoti, o fone jų laukia žirgai. Koplyčia taip prabangiai dekoruota, kad galėtų būti rūmų koplyčia. Aukštą cokolį dengia tikro marmuro dekoras (kitaip negu Arenos koplyčioje Paduvoje), languose įstatyti vitražai, o freskos papuoštos auksavimu. Galimas dalykas, kad už visą puošybą atsakingas pats Simonas. Šiaip ar taip, tolesnes sąsajas su šiaure paliudija du architektūriniai elementai. Vienas jų – perklotų keturlapių raštai apatinėje koplyčios dalyje. Taip gausiai pritaikyti šioje vietoje, jie tikriausiai perimti iš XIII a. pabaigos Prancūzijos portalų apačias puošiančių keturlapių (žr. p. 113). Antras elementas – tapyti

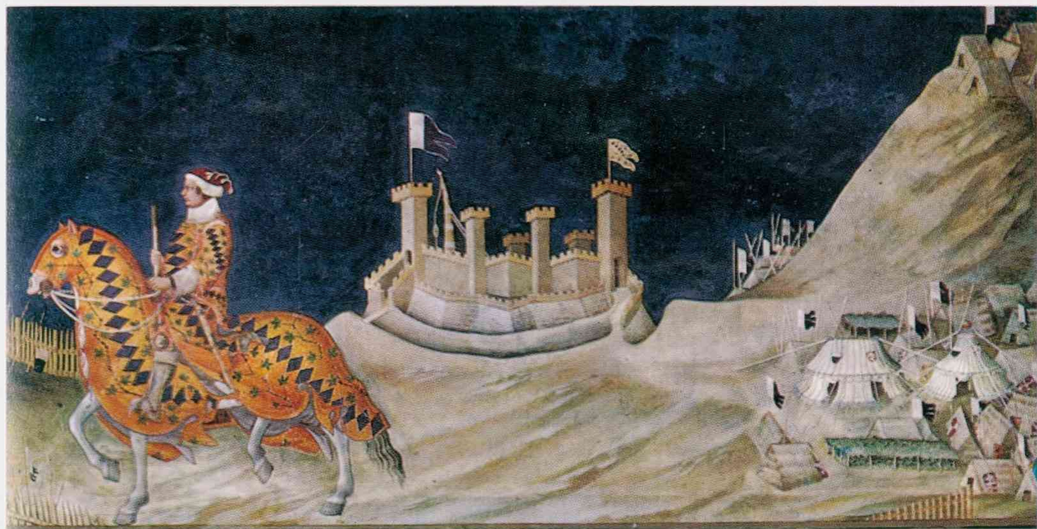


154 Simonas Martinis Šv. Martyno įšventinimas į riterius. Asyžiaus šv. Pranciškaus Žemutinės bažnyčios Šv. Martyno koplyčia. Apie 1330 m.

langų angokraščių apvadai. Šventųjų figūros vaizduojamos iki pusiaujo ir po baldakimais, kurių trilapės arkos siluetas pakartojamas tuoj už jos nutapytoje kitoje arkoje. Tai spinduliniam stiliui būdingas dvigubo masverko principas, pritaikytas pagal specialią paskirtį, tačiau primenantis, pavyzdžiui, Trua šv. Urbono bažnyčios masverką. Kaip minėta, spindulinis stilius nedarė didelio įspūdžio Italijos skulptoriams ir architektams, tad šiek tiek neįprasta ir įdomu to stiliaus principą aptikti tapytojo kūrinyje.

Kita didžiulė Simono freska yra tiesiai priešais *Maestà* Gaublio salėje. Tai raito kondotjero Gvidoričijo iš Foljano (*Guidoriccio da Fogliano*) atvaizdas [*il. 155*]. Apie raitelių vaizdavimą Viduramžiais žinoma labai mažai, o kadangi XIII a. Bambergo ir Magdeburgo raitelių figūrų tapatybės taip ir nenustatytos, diskutuoti šia tema labai sunku. Gvidoričijo figūra – vienintelis žinomas išlikęs raitelio portretas, tapytas amžininko ir sukurtas 1328 m., šiam karo vadui sumušus florentiečius ir užėmus du miestus – Montemasį (*Montemassi*) bei Sasofortę (*Sassoforte*). Aišku, Simonas buvo pajėgus nutapyti tokį memorialą, kuris sujungtų aprangos, heraldikos ir portreto elementus. Jo sprendimas beveik genialus – nevaizduoti jokių kitų žmonių. Dviejų miestų ir karinės stovyklos vaizdas fone tampa kone Gvidoričijo laimėjimų simboliu. Ir niekas neatitraukia dėmesio nuo vienišos raitelio figūros centre.

Iš to, kas pasakyta, aišku, kad Simonas buvo labai talentingas ir įtakingas dailininkas. Nenuostabu, kad jis mielai samdytas ne vien Sienoje ir gyvenimą užbaigė Avinjone. Iš to laikotarpio nedaug kas išliko. Tačiau, be jau aptartų tapybos kūrinių iš Liverpulio, Avinjono katedros vakariniame portike visai neseniai aptikta grupė jo darbo figūrų. Čia Simonas ištapė vakarinio portalo timpaną ir vimpergą. Nors freskos beveik visai sunykusios, išliko parengiamasis piešinys. Šie puikūs monochrominiai eskizai yra geri tuo metu vis labiau plitusių parengiamųjų piešinių pavyzdžiai [*il. 157*]. Tapytos dažniausiai raudona ochra ir pavadintos pagal Mažosios Azijos miestą Sinopę [dabar Sinopas], šios sinopijos gali suteikti vertingų žinių apie komponavimo būdus, nes tai vienintelis iš tų ankstyvųjų laikų išlikęs parengiamojo darbo liudijimas.



155 Simonas Martinis Raito Gvidoričijo iš Foljano (*Guidoriccio da Fogliano*) atvaizdas (detalė). 1328 m.

Avinjono kūrinyje matyti daug smulkių pakeitimų, Simono darytų darbo metu. Vienu tarpu Kristus vaizduotas su atskleista knyga, bet vėliau ši paversta rutuliu, ant kurio nutapyti miniatiūriniai kalneliai, vandenys, medžiai ir žvaigždės kaip regimojo pasaulio simboliai, o pats rutulys – irgi jo simbolis. Ši detalė dar įdomesnė tuo, kad nepaprastai reta. Kitas didesnis kūrinys, kuriame ji pavaizduota, – Vestminsterio retabulas (žr. p. 135), tiesiantis neapčiuopiamą jungiamąją giją tarp Simono ir šiaurės gotikos meno.

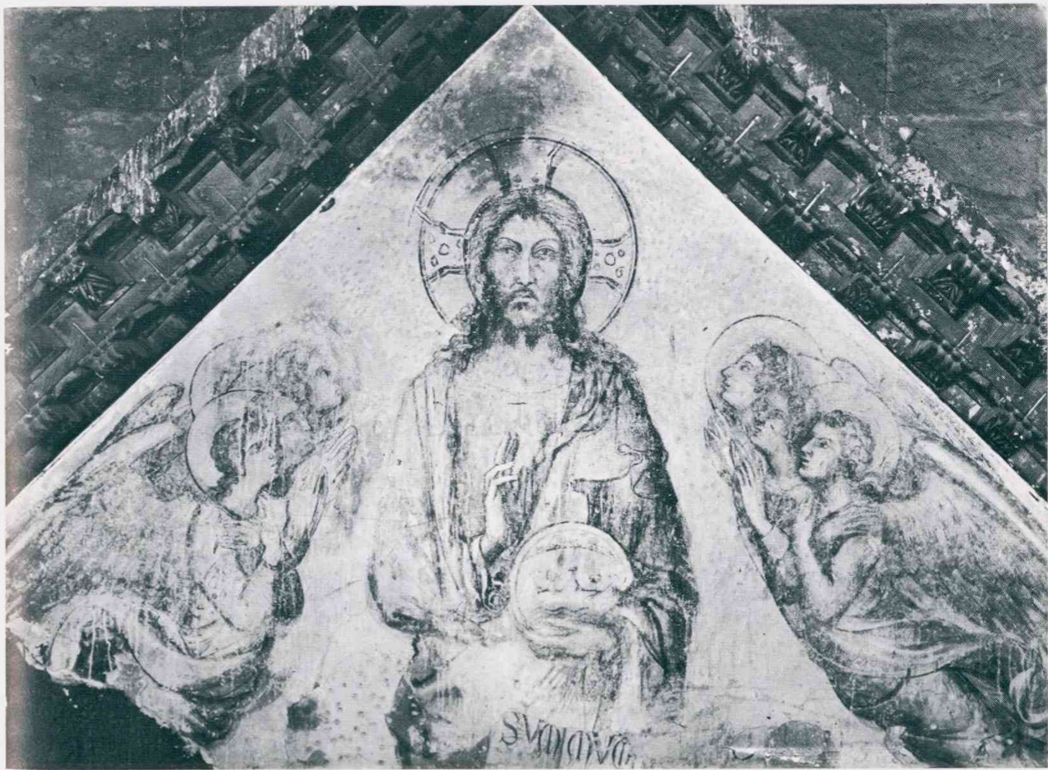
Simono tapyba domėtasi gana ilgai, nes jos mastas ir įvairovė atspindi daugelį aspektų, būdingų XIV a. pirmos pusės gotikiniam Italijos menui. Tačiau kaip nė vienas dailininkas nepajėgė varžytis su Džoto kūrinių (apie 1320) koncentruotu rūstumu, taip retas rimčiau mėgdžiojo Simono tapytų figūrų grakštumą ir dailumą. Greta šių vyrų kūrybos plėtojosi tai, ką galima laikyti tarpiniais stiliais – sunkesniais už Simono stilių ir detales bei aplinką traktuojančiais ekstravagantiškiau už Džoto stilių. Geras tokios tapybos pavyzdys Florencijoje yra Tado Gadžio (*Taddeo Gaddi*) kūryba. Freskos, apie 1332–1338 m. (taigi maždaug Džoto gyvenamuoju metu) nutapytos Šv. Kryžiaus (*Sta Croce*) bažnyčios Barončelių (*Baroncelli*) koplyčioje, pasižymi nepaprasta aplinkos įvairove

ir tiesiog stebinančiu konkrečių architektūrinių detalių iliuzionizmu. Pažymėtina, jog scenų pobūdis gana kasdieniškas, o pasakotojui nestinga jausmingumo. Tadas – gabus ir įdomus dailininkas, tačiau jį užgožia du Sienos dailininkai – broliai Petras (*Pietro*) ir Ambraziejus (*Ambrogio*) Lorencečiai (*Lorenzetti*).

Pirmas neabejotinas Petro Lorencečio kūrinys sukurtas 1320 m., o pirmas Ambraziejaus kūrinys datuojamas 1319 m. (bet jis tik priskiriamas šiam autoriui). Tuo metu abu dailininkai buvo vyresni už florentietį Tadą Gadį, bet jaunesni už Simoną Martinį. Petro 1320 m. kūrinys – altorinis paveikslas Areco parapijos bažnyčioje [*il. 156*] – formatu



156 PETRAS LORENCETIS (*PIETRO LORENZETTI*) Altorinis paveikslas. Areco parapinė bažnyčia (*Pieve di Arezzo*). 1320 m.



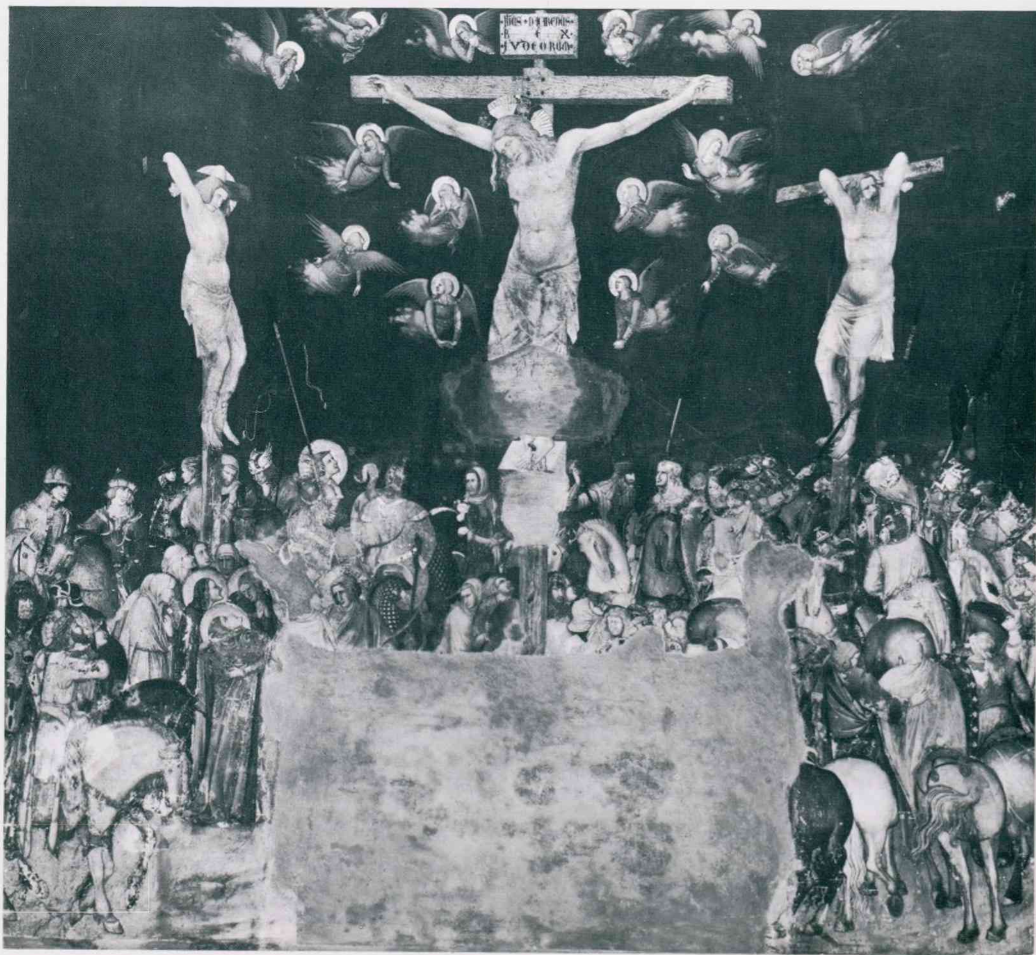
157 Simonas Martinis *Salvator Mundi.* Sinopija Avinjono Domų Dievo Motinos katedros (*Notre Dame des Doms*) prieangio freskai. Apie 1340–1344 m.

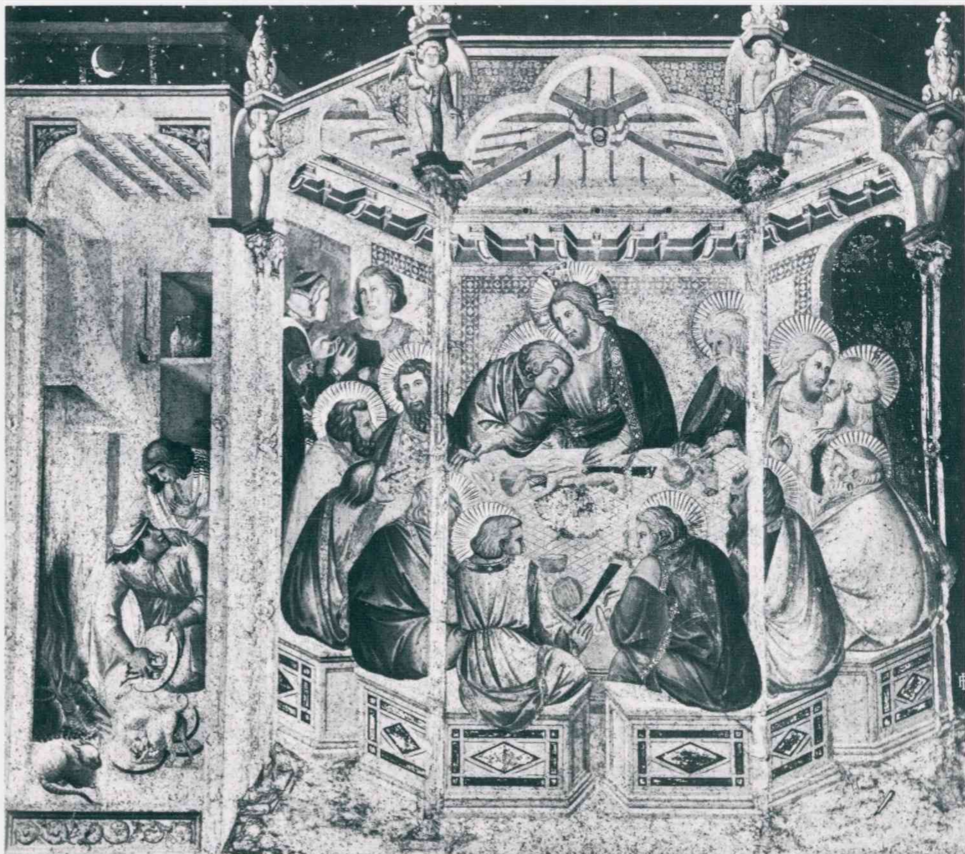
primena Simono 1310 m. Pizos altorinę kompoziciją. Tačiau Petro figūrų stilistika visiškai kitokia. Figūros tvirtesnės ir atrodo didesnės, nes, šiaip ar taip, pavaizduotos beveik trim ketvirčiais ūgio. Švč. Mergelės Marijos veidas – platus, ryškių bruožų; ji atidžiai žiūri į Kūdikį (galbūt iš Jono Piziečio perimta idėja) ir prilaiko jį įtempta, kieta ranka. Simono figūros Pizoje neišraiškingos, o Petro figūros Arece atrodo mąsliai rimtos. Paties Petro stilius, atsiskleidžiantis šiame altoriniame paveiksle, labiausiai stebina tuo, kad jau Dučijo ir Simono darbuose atsirandančio grakštumo čia nematyti nė pėdsako. „Viešpaties apreiškimo Švč. Mergelei Marijai" viršutinė scena visiškai neįprasta altoriniam paveikslui. Veiksmas plėtojasi konkrečioje aplinkoje, į kurios struktūrą įtrauktas ir paveikslo rėmas. Medinius rėmo piliorius reikėtų suprasti kaip

kolonas namo, kuriame sėdi Švč. Mergelė Marija. Realusis ir nutapytasis pasauliai šitaip susipina ir Petro „Švč. Mergelės Marijos gimime" (1342), kurio idėja, matyt, perimta iš freskų tapytojų repertuaro.

Abu broliai Lorencečiai buvo žymūs freskų tapytojai. Abu sekė Džotu, kartais akivaizdžiai. Pavyzdžiui, scenoje „Šv. Liudvikas iš Tulūzos priešais Bonifacą VIII", Ambraziejaus Lorencečio nutapytoje apie 1325 m. Sienos šv. Pranciškaus vienuolyno kapitulos salei, plėtojama kompozicija, būdinga Džoto tapybai Florencijos šv. Kryžiaus (*Sta Croce*) bažnyčios Bardžių (*Bardi*) koplyčioje. Tačiau dvariškių grupė užgo-

158 PETRAS LORENCETIS Nukryžiavimas. Asyžiaus šv. Pranciškaus Žemutinė bažnyčia. Apie 1330 m.





159 Petro Lorencečio sekėjas Paskutinė vakarienė. Asyžiaus šv. Pranciškaus Žemutinė bažnyčia. Greičiausiai XIII a. ketvirtas dešimtmetis

žia pagrindinį veiksmą, o tai visiškai nebūdinga Džotui. Ambraziejus ėmėsi savo metui artimo siužeto, kad žiūrovų miniai galėtų pritaikyti kuo įvairiausių kostiumų bei veidų tipų. Iš tiesų šis kūrinys turi daug bendrų bruožų su jau aptartomis Simono Martinio freskomis šv. Martyno tematika.

Toks mėgavimasis charakteringomis detalėmis (matyt, būdingas tam laikotarpiui) ryškus Petro Lorencečio dirbtuvės sienų tapyboje. Daugelyje šios dirbtuvės freskų, apie 1330 m. tapytų Asyžiaus šv. Pranciškaus Žemutinėje bažnyčioje, vaizduojami Kančios siužetai. Kaip ir Ambraziejaus kūrinyje, kai kurie pavyzdžiai liudija Džoto įtaką. „Nuėmimo

nuo kryžiaus" scena pribloškia grupių vientisumu, figūrų gausa ir veiksmo bei jausmo santūrumu. Kitose scenose, priešingai, detalių tiek daug, kad niekas nebeprimena Džoto. „Nukryžiavimo" scena [*il. 158*] sumanyta kaip panorama; matyt, ją paveikė Jono Piziečio „Nukryžiavimo" reljefas Pizos katedros sakykloje. Tapytojas pavaizdavo milžinišką sceną su besigrumdančiais raiteliais ir, pasinaudojęs proga, perteikė visas įmanomas drabužių, uniformų, skrybėlių, šalmų rūšis, taip pat išraiškų bei veidų tipus. Marga žmonių minia ir tyli viršum jos iškilusių kryžių vienatvė sudaro įspūdingą kontrastą.

Tarp tapytojų, užbaigusių Kančios ciklą Asyžiuje, vienas išsiskiria savitu stiliumi. Vienoje jo freskų „Paskutinė vakarienė" [*il. 159*] galima išvysti, kokių priemonių jis griebdavosi, kad tik sukurtų įdomią aplinką. Veiksmo vieta – kažkoks keistas šešiakampis pastatas, kaip dažnai pastebima, panašus į apatinę sakyklos dalį. Vaizduojama naktis (lauke matyti mėnulis) ir bandoma sukurti įspūdį, jog patalpa dirbtinai apšviesta iš vidaus. Keisčiausia – nedidelė pridėtinė scena, kurioje matyti tarnai, plaunantys indus prie liepsnojančio laužo, katės ir šunyčio draugijoje. Dailininkas – tikrai ne Petras, nes siužeto linija neišryškinta ir padrika, pernelyg leidžiamasi į atsitiktines detales, todėl kūrinys atrodo įnoringesnis negu bet kuris iš Petro kūrinių. Bevardis meistras vis dėlto buvo savotiškas eksperimentatorius, ir jo mestas žvilgsnis į tarnų kasdienybę – nedidelis labai originalus šedevriukas.

Vienu metu tarp 1330 ir 1340 m. Ambraziejus Lorencetis greičiausiai tapo pagrindiniu Sienos tapytoju, užėmęs Simono Martinio vietą (galbūt tai nulėmė Simono apsilankymas Avinjone). Mat 1338–1340 m. jis pradėjo kurti freskas Devyneto salėje (*Sala del Nove*) greta salės su Simono *Maestà* ir Gvidoričijo freskomis. Kadangi tai buvo Sienos magistrato tarybos salė, nieko keista, kad siužeto pagrindu pasirinkta geros ir blogos valdžios alegorija. Beje, dorybių bei ydų personifikacijos Viduramžių mene turėjo ilgą tradiciją. Ant vienos sienos pavaizduotos soste sėdinčios Teisingumo, Bendrojo gėrio, Išmintingumo, Nuosaikumo bei kitos dorybės, o ant gretimos nutapyta soste sėdinti Tironija su atitinkamomis ydomis. Be to, aplink jas plyti du

didžiuliai miestų ir laukų kraštovaizdžiai, iliustruojantys atitinkamus valdžios padarinius [*il. 160–161*]. Šios freskos – pirmi didžiuliai panoraminiai miesto ir kaimo vaizdai nuo Antikos laikų, atspindintys kompozicijos ir perspektyvos valdymo pasiekimus amžiaus pirmos pusės Italijoje. Tiesa, tokių miesto ir kaimo gretinimo požymių jau būta Dučijo paveiksle „Įžengimas į Jeruzalę" [*il. 146*], o detalių pomėgis būdingas daugeliui šio laikotarpio dailininkų. Tačiau italų dailininkai puikiai gebėjo detalių gausą susisteminti į visumą, įtikinamą erdvės požiūriu.

Nepakankamai aišku, iš kur kilo šitokių milžiniškų panoraminių vaizdų idėja, tačiau atrodo, jog vaizduojant gerai valdomą miestą tikrai omenyje turėta Siena (deja, „Blogai valdomo miesto" freska beveik visiškai sugadinta). Tai rodo katedros kupolas ir varpinė viršutiniame kairiame kampe, ir nors ši sienos dalis XIV a. naujai pertapyta netrukus po to, kai freska buvo užbaigta, nėra pagrindo manyti, kad šių detalių iš pradžių nebuvo. Šie požymiai susieja freską su architektūrinio portreto žanru, susiformavusiu turbūt XIII a. pabaigoje. Jau iki tol tapytojai buvo bepradedą vaizduoti tam tikrą *milieu* [aplinką], pritaikydami vieną kitą pažįstamą objektą. Panašiai dailininkas, Asyžiuje tapęs šv. Pranciškaus ciklo sceną „Šv. Pranciškus ir vargeta iš Asyžiaus", fone, nors ir ne visiškai tiksliai, atvaizdavo mažos antikinės šventyklos fasadą, vis dar matomą pagrindinėje Asyžiaus gatvėje, o būtent čia ir vyko veiksmas. Vaizduodami Romą, dailininkai netrukus ištobulino savotišką sąvadą tokių išsyk atpažįstamų paminklų kaip Panteonas, Trajano kolona, *Torre delle Milizie* arba Sesto piramidė. Sienos miestą bei apylinkes vaizduojanti freska iš tiesų pratęsia šią idėją, suteikdama naujų bruožų ir pasitelkdama nepaprastai ištobulėjusias priemones, dabar prieinamas dailininkui.

Šioje italų tapybos apžvalgoje dar nebuvo užsiminta apie rankraščių iliuminacijas. Jos pasižymi savitais bruožais bei raida, tačiau, atrodo, visais laikais buvo smarkiai veikiamos vyraujančio didesnio formato darbų stiliaus, kuriuose ir išryškėdavo reikšmingiausios tendencijos. Mažesnių kūrinių priklausomybė nuo didesnių visada paversdavo italų rankraščių tapybą „mažesne" daile. Ji tyrinėta nedaug, ypač palyginti su

gausybe tyrinėjimų, skirtų tokioms asmenybėms kaip Džotas ir Simonas Martinis, bet čia ne vieta bandyti teisingai įvertinti šias sritis. Bolonija visada buvo ir aptariamu laikotarpiu toliau liko svarbus knygų gamybos centras. Tačiau iš tiesų daugumai didesnių miestų buvo reikalingi skriptorijai. Atrodo, kad Bolonijoje gyvavo netiksliai pavadinta rankraščių gaminimo „dvaro mokykla“, priklausiusi nuo Anžu giminės dvaro Neapolyje. Italijos rankraščius lengva atskirti dėl jų vaizdingo stiliaus ir braižo. Be to, dažniausiai jų paraščių dekoras visiškai kitoks negu visuose šiaurės regionuose, patekusiuose Paryžiaus įtakon. Skirtingai nuo šiaurietiško plono, į vielą panašaus lapų ornamento, itališkus rankraščius paprastai rėmina vešlūs akanto lapai, išsiraitę įvairiausiais raštais. Vėliau Italijos pavyzdys paveikė ir šiaurės tradiciją.



160–161 Ambraziejus Lorencetis (*Ambrogio Lorenzetti*) Geros valdžios pasekmės. Freska Sienos Devyneto salėje (*Sala del Nove*). 1338–1340 m.



162 Prahos katedros transepto pietinė atšaka. Bažnyčia įsteigta 1344 m.

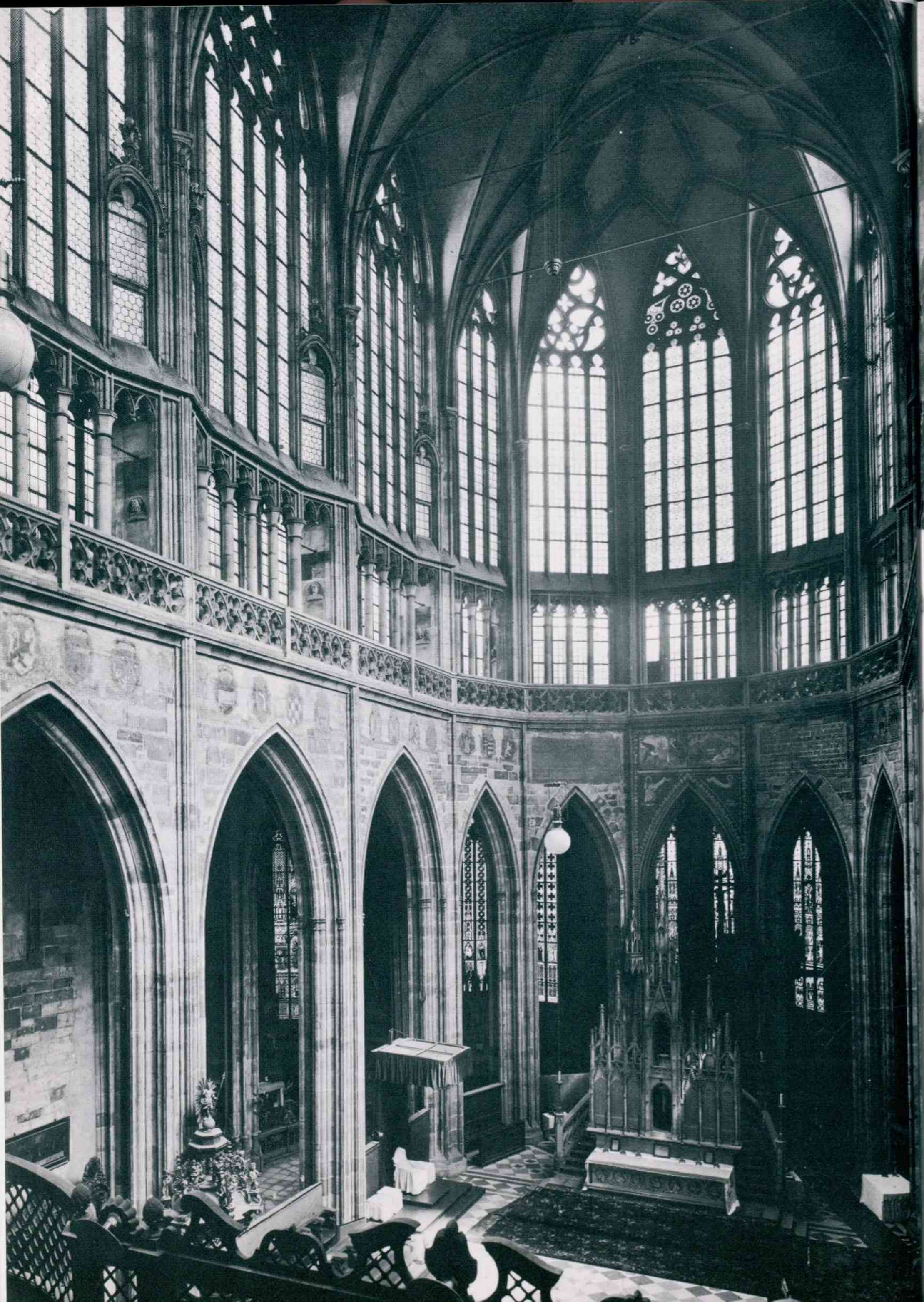
Europos menas (1350–1400)

Tarp XIII a. Paryžiaus ir XVI a. Italijos svyruojantys 1350–1400 metai neturi nusistovėjusio stiliaus. Šiuo laikotarpiu daugelis idėjų, užsimezgusių tarp XIII a. vidurio ir XIV a. vidurio, buvo plėtojamos toliau, tačiau susidaro įspūdis, kad nusistovėjusi tradicija veikiau buvo dailinama, o ne keičiama.

Vis dėlto šiuo laikotarpiu iškilo vienas iš esmės naujas meno ir kultūros centras. Tai Praha, beveik pusę šimto metų buvusi Imperijos sostine. Karolis Liuksemburgietis 1346 m. buvo išrinktas imperatoriumi ir pasivadino Karoliu IV. Nuo 1333 m. jis valdė Bohemiją kaip tėvo regentas, o 1346 m. tėvui mirus, paveldėjo sostą. Praha buvo jo galios ir įtakos centras, pradėjęs pastebimai stiprėti. 1344 m. vyskupija tapo arkivyskupija, ir beveik iš karto imta statyti naują katedrą. Po ketverių metų įkurtas naujas universitetas, o Karolis IV, susirūpinęs savo reikmėmis, už miesto ribų Karlšteine pradėjo statydintis rūmus-tvirtovę.

Katedra, ko gero, įspūdingiausias naujosios valstybės valdymo formos paminklas ir tikrai viena reikšmingiausių bažnyčių, pradėtų statyti XIV a. Pagal grynai prancūziškus reikalavimus ją projektavo Narbono katedros vyriausiasis mūrininkas Motiejus Arasietis. Tačiau 1353 m. jis mirė, ir jo vietą užėmė Petras Parleris (*Peter Parler*), garsios vokiečių mūrininkų šeimos narys (jo tėvas Henrikas (*Heinrich*) buvo atsakingas už Švabijos Gmiundo (*Schwäbisch Gmünd*) šv. Kryžiaus bažnyčią). Petras Parleris vadovavo statyboms iki pat mirties 1399 m. Tuo metu užbaigtas choras ir didžioji transepto pietinės atšakos dalis bei bokštas. Kita pastato dalis pristatyta XIX a.

Didžiumą neįprastų šio pastato bruožų reikia priskirti Petrui Parle-





164 Prahos katedros transepto pietinės atšakos prieangio skliautas

riui, o jų nemãža. Įdomiausia, kad visi drauge jie liudija anglų architektūros išmanymą, nors visiškai neaišku, kokiais keliais Parleris galėjo įgyti šių žinių. Choro apatinė dalis, pradėta 1374 m. [*il. 163*], kaip spindulinio stiliaus statinys neįprasta, nes langai nustumti už arkados linijos. Vertikaliojo skaidymo skirtumus pabrėžia ir sunki triforos arkados baliustrada, ir įstrižinės arkos, kryžmai uždėtos ant kiekvienos angos kampų. Tarpsnių išskyrimas ir raiškos priemonės primena Angliją, nors šiuo aspektu Anglijos architektūros mes neaptarėme (2 skyriuje). Sunkių baliustradų pasitaiko Ekseteryje (apie 1300), o vėliau – Vinčesteryje (1394 m. nava). Įstrižinės arkos panašiai panaudotos Velso katedros chore (apie 1330). Be to, Prahos chore pirmąsyk didelėje bažnyčioje pritaikytas skliauto tipas, pagal piešinį pavadintas tinkliniu skliautu ir artimai susijęs su ankstesniais skliauto projektavimo bandymais Anglijoje.

Be to, svarstyti panašias sąsajas skatina du mažesni Prahos katedros skliautai: zakristijoje ir pietiniame prieangyje [*il. 164*]. Tai nedideli ažūriniai karkasiniai skliautai su atidengtomis nerviūromis, kurių tiesioginių pirmtakų yra Anglijoje (pvz., Bristolio katedros Berklio koplyčios prieangis, apie 1305–1310). Tokios sąsajos su Anglija gali stebinti, tačiau

163 (kairėje) Prahos katedros choro vidaus vaizdas. Bažnyčia įsteigta 1344 m., viršutinės dalys pastatytos po 1374 m.

jos primena, jog įdomiausi architektūriniai eksperimentai 1300–1350 m. Europoje buvo atlikti Anglijoje.

Kai kurios Prahos katedros puošmenos turbūt padarytos imperatoriaus užsakymu. Šv. Vaclovo koplyčios sienos inkrustuotos didžiuliais gludintais pusbrangių akmenų luitais, kaip Karlšteino imperatoriaus rūmuose. Pietinio transepto fasadas [*il. 162*] dekoruotas didžiule Paskutinį teismą vaizduojančia mozaika (1370–1371), o ši idėja neabejotinai perimta iš Italijos (plg. su Sugeriu, žr. p. 11). Italijos įtaką galima įžvelgti ir neįprastai gausioje siužetinėje tapyboje, kuria dekoruota bažnyčia.

Karolis IV neabejotinai suvokė katedrą kaip asmeninį paminklą. Panašiai kaip šv. Liudvikas, jis perlaidojo daugelį savo Bohemijos protėvių, rytinėse koplyčiose sukurdamas giminės mauzoliejų, ir gerokai paišlaidavo, bažnyčiai parūpindamas brangiųjų metalų indų, brangakmenių ir relikvijų. Visai nenuostabu, kad pats jis kelissyk pavaizduotas dekore, ypač tarp choro triforoje iškaltų biustų. Į šią personalijų galeriją įtraukti trys Karolio broliai, jo įpėdinis Vaclovas, trys Prahos arkivyskupai bei du vienas po kito dirbę katedros vyriausieji mūrininkai. Taigi imperatorių ir žmoną [*il. 165*], kurių atvaizdai yra garbės vietoje ant centrinės pastato ašies, supa karališkoji šeima ir tiesiogiai su katedros statyba susiję asmenys.

Atrodo, kad Karolis IV Prahos katedrą suprato taip, tarsi ji būtų buvusi Šventoji koplyčia, ir siekė tokios prabangos, kokia atitiktų jo imperatoriškąją didybę. Iš tikrųjų jis turėjo ir rūmų koplyčią ar rūmų koplyčių Karlšteino pilyje. Pilis pastatyta ir dekoruota tarp 1348 ir 1367 m. Išskyrus vieną svarbią netektį (paveikslą Didžiojoje salėje), išliko kone visas dekoras, nors ir labai nevienodos būklės: kai kur – patenkinamos, kai kur – gerokai apgadintas. Apie Švč. Mergelės Marijos koplyčios dekorą jau buvo užsiminta (žr. p. 178). Puošyba kai kuo atitinka vakarietiškas tradicijas, tačiau paveikslai – pakankamai saviti. Apskritai didžiausią įtaką stiliui darė Italija. Akivaizdu, kad Karolis mėgo italų tapybą. Be to, jis veikė Italijoje kaip tėvo regentas, o pagrindinės Karlšteino koplyčios (Šv. Kryžiaus koplyčios) altorinį paveikslą tapė italas Tomas



165 Imperatorius Karolis IV. Prahos katedros apsidės trifora. XIV a. paskutinis ketvirtis

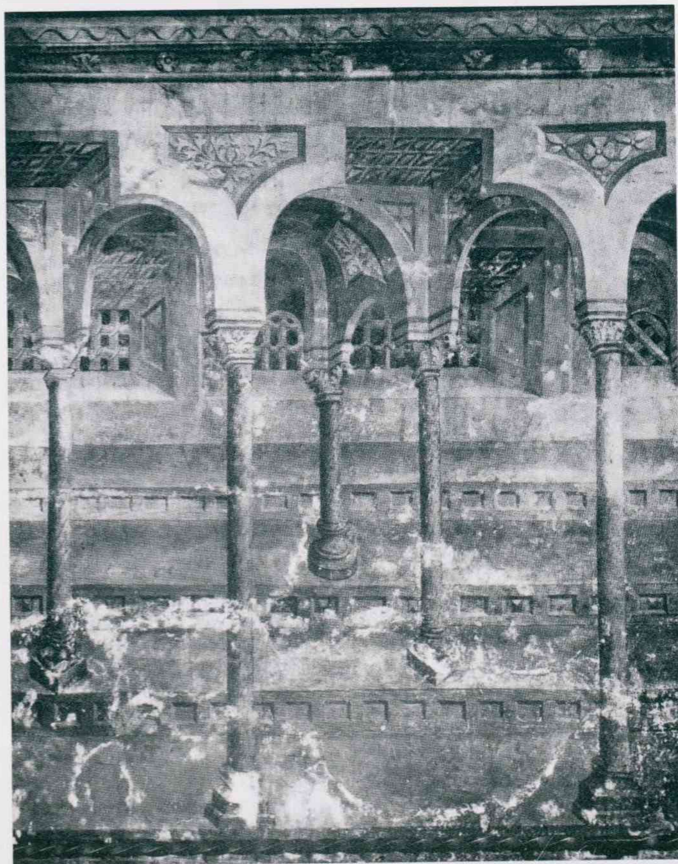
(*Tomaso*) iš Modenos. Karolio dvaro tapytojai buvo atidžiai išstudijavę italų tapybos iliuzionizmą, ir išliko keletas *trompe-l'oeil* pavyzdžių su sudėtingais architektūriniais efektais [*il. 168*]. Kartais aplinka įtikina savo trimatiškumu, kaip garsiosiose scenose, vaizduojančiose Karolį, gaunantį ir aukojantį relikvijas [*il. 167*]. Be to, italizuoti didžiuliai sunkių bruožų veidai.



166 Glaco Madona. Apie 1350 m.

Ankstyvieji Bohemijos tapybos meistrai tiesiogiai ir akivaizdžiai rėmėsi Sienos daile. Vadinamoji Glaco (Kladsko) Madona [*il. 166*] turi šiek tiek Simono Martinio spindesio bei grakštumo. Paveikslas nutapytas apie 1350 m. Prahos arkivyskupui Ernestui iš Pardubicų ir skirtas Glace jo funduotos šventovės altoriui. Italijos įtaka ryškėja ir neužbaigtame devynių paveikslų cikle iš Hohenfurto (Vyšši Brodo) cistersų vienuolyno. Tačiau vėlesni darbai netekę anksčiau turėto grakštumo. Figūros daug masyvesnės. Galvos didesnės, draperijos – storesnės, sunkesnės, o jų klostės labiau suapvalintos. Klausimų kelia būtent šių permainų ištakos.

Aiškiausiai visa tai matyti Šv. Kryžiaus koplyčioje, kurios puošyba greičiausiai užbaigta po antro pašventinimo 1365 m. [*il. 169, 170*].

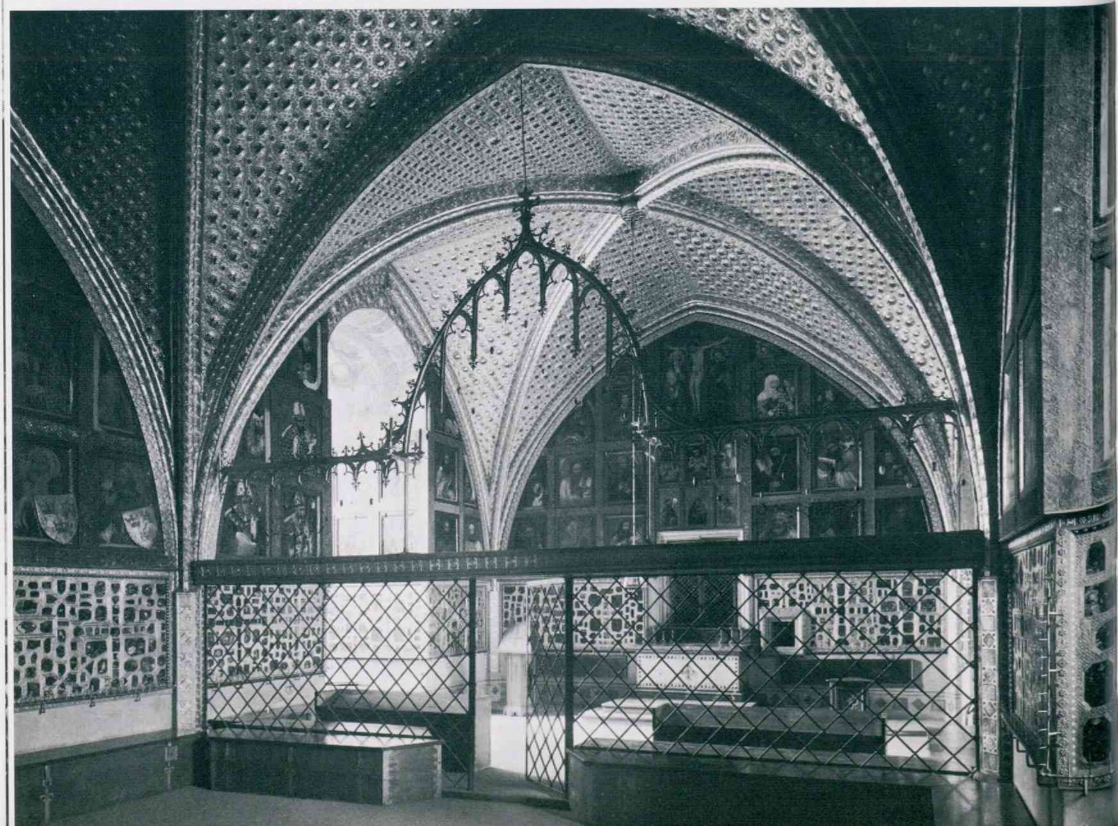


167–168 Scenos, vaizduojančios relikvijų dovanojimą imperatoriui ir (apačioje) iliuzionistinės tapybos fragmentas. Karlšteino pilies Švč. Mergelės Marijos koplyčia. Greičiausiai 1357 m. ar šiek tiek anksčiau

Neįprastas visas šios koplyčios dekoras. Sienų apačia inkrustuota pusbrangiais akmenimis, o tai, kaip minėta, būdinga ir katedrai. Be to, sienas dengia ne freskos, o ant lentų tapyti paveikslai; kiekviename pavaizduota po šventąjį. Daugelio rėmuose kitados būta relikvijų. Susidaro įspūdis, kad koplyčios sienas dengia ikonos. Ir vėl neaišku, iš kur kilęs toks sumanymas, tačiau verta pabrėžti, jog, išskyrus bendrą prabangos įspūdį, iš Paryžiaus Šventosios koplyčios daugiau nieko neperimta. Taigi matyti labai aiškus skonio pasikeitimas.

Koplyčios paveikslų autorius buvo vardu Teodorikas (*Theodoric*). Nieko nežinome apie jo kilmę. Visiškai neaiškūs jo kūrybos šaltiniai. Paveiksluose jis atvaizdavo daug išraiškingų, tačiau kresnų ir nerangių figūrų, dėl kurių savitumo niekada nekilo didelių ginčų. Joks kitas Europos monarchas negalėjo puikuotis tokiu dailininku kaip Teodorikas. Tačiau gali stebinti tai, kad jo stilių pakentė žmogus, išauklėtas Prancū-

169 Karlšteino pilies Šv. Kryžiaus koplyčia. Dekoruota 1357–1367 m.

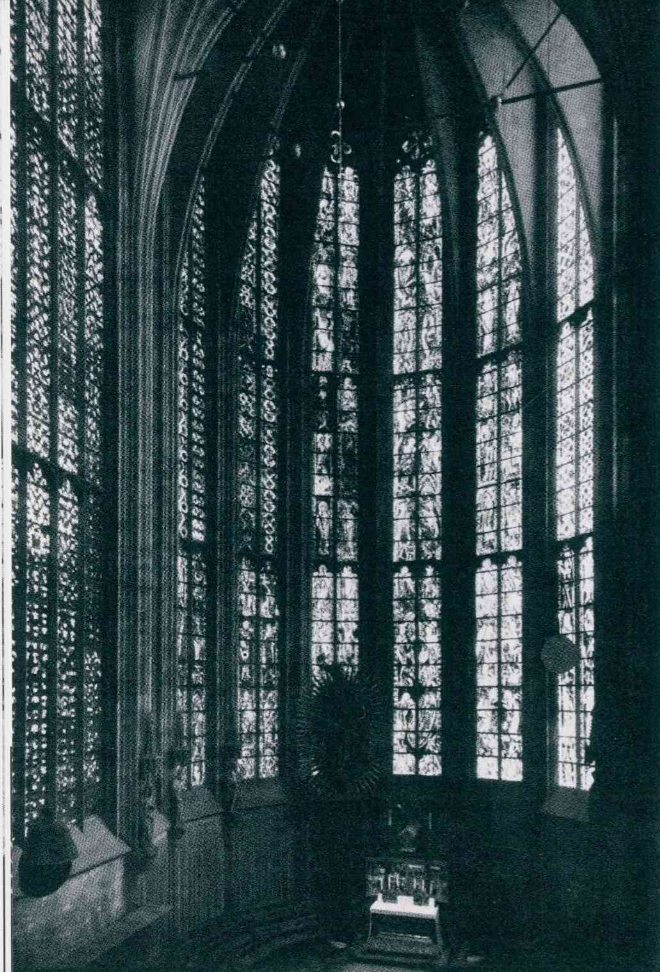




170 MEISTRAS TEODORIKAS Pranašas. Karlšteino pilies Šv. Kryžiaus koplyčia, 1357–1367 m.

zijos dvare. Juk Karolis vaikystę praleido Prancūzijoje ir buvo vedęs Prancūzijos karaliaus Pilypo IV seserį Blanką Valua (*Blanche de Valois*). Jis žavėjosi Paryžiaus Šventąja koplyčia – pakankamai, kad duotų sutikimą statyti padidintą pastato variantą Acheno katedros rūmų koplyčios rytinėje pusėje (pradėta 1355 m.) [*il. 171*]. Prahos katedrai statyti jis nusamdė prancūzų architektą. Jis greičiausiai vertino tuometinės prancūzų miniatiūrų tapybos grakštumą bei įmantrumą, o jo sesuo Bona Liuksemburgietė mėgo Jono Mergelės dirbtuvės rankraščius.

Tačiau grakštusis Jono Mergelės stilius nepakankamai reprezentuoja 1360 m. Paryžiaus dailę. Galimas dalykas, kad Teodoriko ir jo bendra-



171 Acheno katedros choro vidaus vaizdas. Pradėta statyti 1355 m.

darbių menas buvo priimtinas dėl to, kad sekė Paryžiuje tuomet paplitusiu stiliumi. Ten XIV a. antroje pusėje irgi vis labiau ryškėjo stiprėjanti Italijos įtaka, ir kaip Bohemijoje darėsi priimtinos bei įprastos gilios architektūrinės perspektyvos, tikroviškos detalės bei raiškūs veidai.

Beveik visiškai sunykus bet kokiems šios dailės pavyzdžiams, didesniems už rankraščių iliuminacijas, prarasta daugybė šios raidos detalių. Todėl svarbus vaidmuo tenka Jono II profiliniam portretui. Jeigu šis paveikslas [*il. 172*] nutapytas Jonui esant gyvam (jis mirė 1364 m.) ir jeigu jame Paryžiaus dailės pobūdis išryškėja labiau negu rankraščių mi-

niatiūrose, tai reiškia, kad anuomet egzistavo paryžietiškas Prahos dailės atitikmuo.

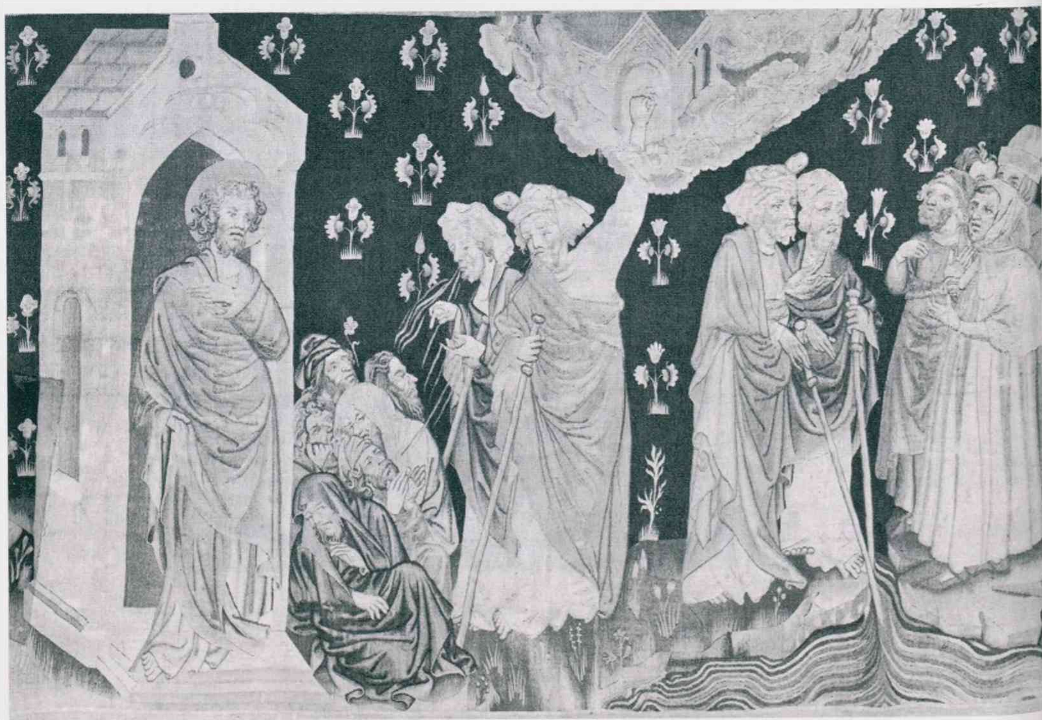
Visi kiti išlikę panašaus stiliaus paryžietiški darbai jau vėlesni. Tarp jų ir Jono Vodetaro (*Jean Vaudetar*) Biblijos įžanginė miniatiūra [*il. 182*], datuojama 1372 m., kurioje stambi ir ryškiai modeliuotų formų Prancūzijos karaliaus Karolio V figūra pavaizduota sėdinti aiškiai apibrėžtoje erdvėje, nužymėtoje koklinių grindų ir apskrito baldakimo virš galvos. Vieninteliai išlikę didesni darbai – du gobelenai [*il. 173*], dabar

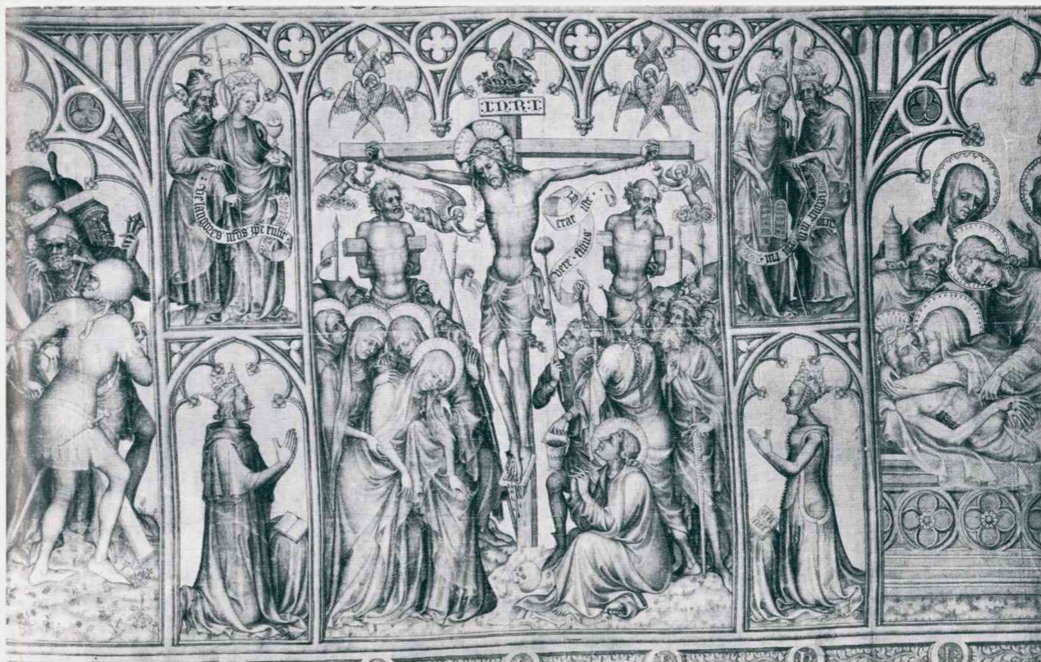


172 Jonas Gerasis. Greičiausiai iki 1364 m.

esantys Anžė ir Niujorke, Vienuolynų muziejuje (*The Cloisters Museum*). Anžė Apreiškimo Jonui gobelenas datuojamas 1375–1381 m.; Niujorko gobelenai, kuriuose vaizduojami „Devyni narsuoliai", galbūt kiek vėlesni. Ir vienur, ir kitur daro įspūdį smulkmeniški architektūriniai statiniai, kuriems suteikta įtikinama perspektyva. Kitas datuojamas paminklas – grizailės būdu tapytas altoriaus dangalas, žinomas kaip Narbono dangalas (*Parement de Narbonne*) [*il. 17*]. Jis sukurtas Karolio V užsakymu prieš pat 1377 m. Figūros – grakščios ir lieknos, tačiau smarkiai modeliuotais išraiškingais veidais, o Nuplakimo scena pavaizduota architektūrinėje aplinkoje. Dangalo stilistika tiesiogiai paveikė ir įžanginę miniatiūrą iš Valandų knygos, paskiausiai priklausiusios Beri (*Berry*) kunigaikščiui, o dabar žinomos Gražiųjų Valandų knygos (*Très Belles Heures*) pavadinimu [*il. 183*]. Galų gale tai pačiai tradicijai priklauso ir Bruderlamo (*Broederlam*) paveikslai, nutapyti XIV a. paskutiniame dešimtmetyje Burgundijos kunigaikščiui ir iki šiol išlikę Dižone. Čia

173 Scena iš gobeleno „Apreiškimas Jonui", išausto Anžu kunigaikščiui Liudvikui I. 1375–1381 m.





174 Nukryžiavimas. Scena iš Narbono dangalo (*Parement de Narbonne*). Prieš pat 1377 m.

taip pat matome italams būdingą architektūrą, italams būdingą peizažą ir išraiškingai charakterizuotus veidus (žr. kitą šios serijos knygą – Peter ir Linda Murray *Renesanso menas*).

Galima įrodyti, kad Paryžiuje paplitęs stilius ir kitokiomis aplinkybėmis darė poveikį imperatoriui Karoliui. Karlšteino pilies Didžioji salė buvo dekoruota freskų ciklu, kuriame vaizduojami asmenys iš Karolio genealogijos. Prancūzijos karaliai panašų ciklą jau turėjo Luvro Didžiojoje salėje, nors tai buvo skulptūros, o ne sienų tapybos kūriniai. Reikėtų pridurti, kad XIV a. pabaigoje (1393–1398 m.) Anglijos karalius Ričardas II užsakė panašų skulptūrų ciklą naujai projektuotos Vestminsterio rūmų salės vidui dekoruoti. Šitaip sklido dekoratyvių stilių mados.

Paryžiaus rankraščių dekoras iš pradžių darė juntamą įtaką ir Bohemijos rankraščiams. Daugelis jų sukurti tiesioginei Karolio *entourage* [aplinkai]. Ko gero, ankstyviausias yra nešiojamasis brevijorius [*il. 175*],

is ppterea benedixit te deus in eternum P Eruc
tauit V Tamqz sponsus dns pcedes de thalamo R I



rimo tpe
alleuiata
est terra
zabulon:
z tra nep
talym. Et
nouissio
aggrauata
ēuia ma
ris trāsior
danem galylee gencium. Ppls gencium:
qui ambulabat in tenebris: uidit lucē
magnam. Habitantibz ī regione um
bre mortis: lux orta est eis. Multiplica
sti gentem: nō magnificasti leticiam.
Letabunt coram te sicut qui letantur
in messe: sicut exultant uictores capta
preda sua qn diuidunt spolia. Jugum
enim oneris eius z uirgā humeri eius
z sceptr exactoris eius exsupasti: sicut
ī die madyan. quia omnis uiolenta



175 Jono iš Stredos (*Johann von Neumarkt*) nešiojamojo brevijoriaus (*Liber Viaticus*) puslapis (detalė). Iki 1364 m.

žinomas kaip *Liber Viaticus*, užbaigtas iki 1364 m. ir skirtas Karolio asmeniniam kancleriui Jonui iš Stredos (*Johann von Neumarkt*). Miniatiūros labai giminingos Glaco Madonos ir Hohenfurto paveikslų stiliui; kaip ir šiuos, jas smarkiai paveikė Italijos dailė. Tai galima pasakyti ir apie paraščių dekorą, sudarytą iš akanto lapų, priešingai „aštriam gebenės lapui", paplitusiam to meto Paryžiuje. Vis dėlto knyga tikrai parašyta Italijai neįprastu braižu, ir tai, ką galima pavadinti „puslapio komponavimo estetika", kur kas būdingiau Paryžiui negu Italijai. Italų rankraščiai dažnai pasižymi netaisyklinga puslapio kompozicija. Tekstą gali juosti vešlus, bet nesimetriškas akanto lapų vainikas, o vaizdinga iliustracija, kartais įsprausta inicialuose, gali lygiai taip pat nenuspėjamai nusitęsti į paraštes. Beveik nuo bet kurio italų rankraščio *Liber Viaticus* skiriasi dekoro tvarkingumu ir santūrumu, tad nepaisant detalių skirtybių, palyginimas su Belvilio brevijoriumi [*il. 98*] nėra netinkamas.

Būtina pridurti, kad *Liber Viaticus* santūrumas toli gražu nebūdingas Bohemijos rankraščių tapybai. Ypač knygose, sukurtose Karolio sūnaus Vaclovo užsakymu, aplink tekstą šėlioja akanto lapai, heraldikos elementai, asmens devizai, gyvūnai, pabaisos ir kitos dekoratyvios įvairenybės. Toks akivaizdus mėgavimasis detalėmis neleidžia skaitytojui suabejoti, jog tai *de luxe* [prabangus] ir ištaigingas rankraštis. Ta prabanga bei plunksnas primenantys akanto lapai padeda lengvai atpažinti didžiąją Bohemijos dvaro rankraščių dalį [*il. 188*].

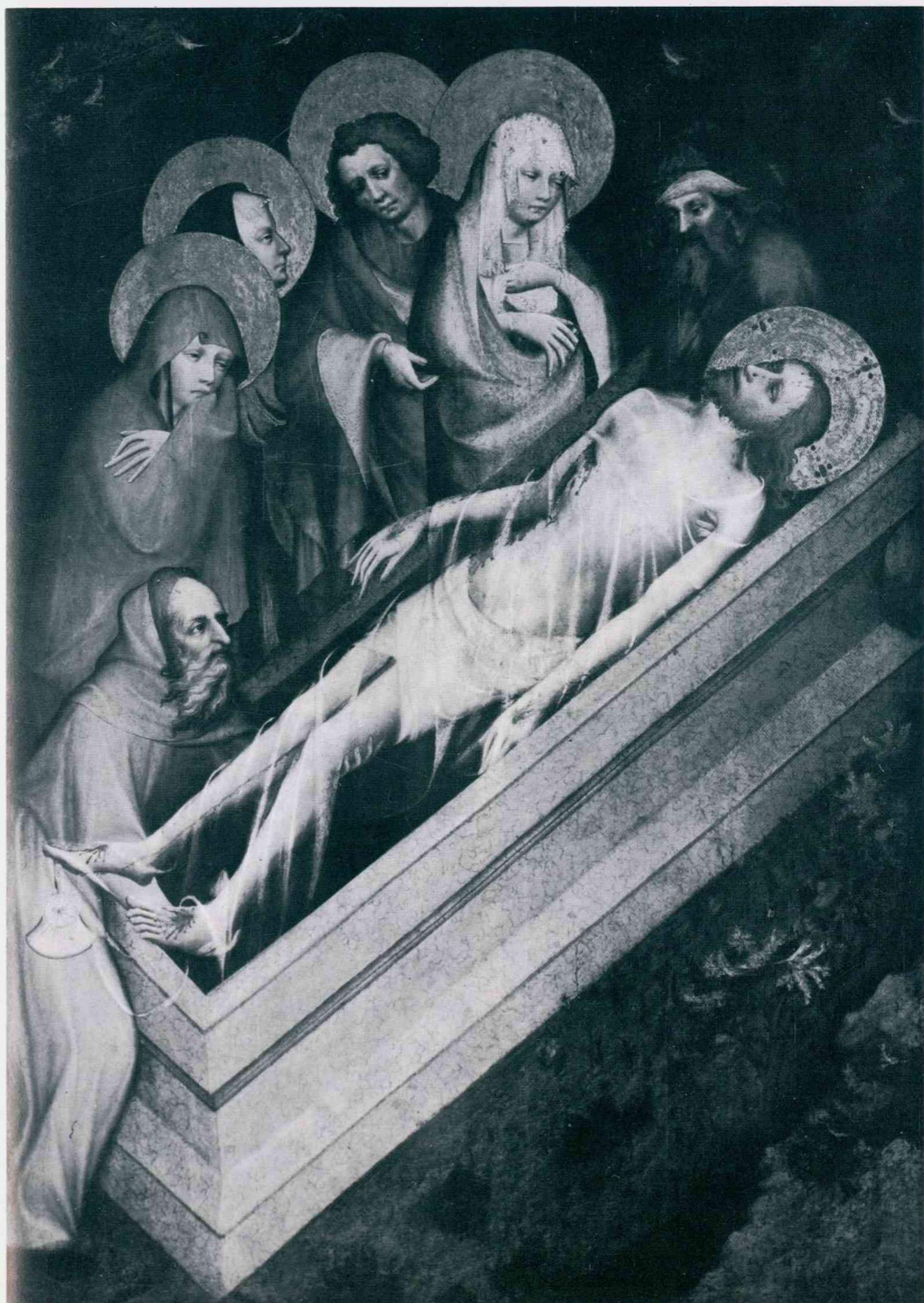
Apskritai Bohemijos tapyba plėtojo ir tik jai būdingus ypatumus. Tršebone (*Wittingau*) buvusio altorinio paveikslo (galbūt 1380–1390) dalys drąsiai gali būti priskirtos tai pačiai kategorijai kaip ir Karlšteino pilies dekoras arba įterptos į tokią platesnę schemą kaip Prahos Emauso (*Emmaus*) vienuolyno paveikslų ciklas. Tačiau Tršebono (*Wittingau*) figūros, nors vis dar ryškiai modeliuotos pagal iki tol Bohemijoje vyravusią tradiciją, kartu ir sulieknintos, grakštesnės. Draperijos krinta plačiomis klostėmis, o ypač moterų veidams suteikta neįprastai švelni išraiška [*il. 176*]. Atrodo, kad Tršebono (*Wittingau*) altoriuje ir su juo susijusiuose paveiksluose glūdi vadinamojo „minkštojo stiliaus" užuomazgos. Iš ten šis stilius sklido į Hamburgą, Kelną ir Reino kraštą (žr.

Peter ir Linda Murray *Renesanso menas*, p. 65). Pačioje Bohemijoje tradicija apie 1400 m. išsirutulioja į šiek tiek manieringą Šv. Vito katedros Madonos stilių. Stilių perėmė ir skulptoriai; jis pastebimas Krumlovo (*Krumau*) Madonoje ir panašiuose kūriniuose.

Dalis XIV a. pabaigos prancūzų tapybos istorijos aptarta anksčiau. Italų dailės reikšmė akivaizdi. Dar akivaizdesnė ji tampa XV a. pradžioje, kai naujai eksperimentuota su peizažu, kai imta taikyti architektūrinę aplinką, o kartais (ypač brolių Limburgų (*Limbourg*) kūriniuose) – į rankraščių puslapį perkeldinėti kompozicijas, perimtas iš italų sienų tapybos. Svarbi naujovė – italams būdingų akanto lapų vaizdavimas įprastiniais aštriais gebenės lapais dekoruotose paraštėse. Būtų įdomu sužinoti, kiek toli į šiaurę nukeliaudavo italų dailininkai. Vieną rankraščių tapytoją italą tikrai galima pasekti iki pat Prancūzijos. Jis buvo vardu *Zebo da Firenze* ir XV a. pradžioje veikiausiai dirbo Paryžiuje. Prašmatniuose savo kūriniuose jis užtvindė puslapį akanto dekoru su daugybe *putti*. Siužetinės scenos ne visada komponuotos aiškiai apribotame plote, bet kartais italų maniera išdėstytos paraštėje.

Italų įtaka pastebima ir daugumos pasaulietinių pastatų vidaus dekore, kuriam būdingas trimatiškumas. Dėl šios priežasties jau buvo atkreiptas dėmesys į Anžė Apreiškimo Jonui gobeleną. Kitą pavyzdį matėme Karlšteine [*il. 167–168*]. Avinjone, Popiežių rūmuose, tebėra išlikę ankstesni didesnieji interjero tapybos pavyzdžiai (apie 1340). Ten gana plokšti vaizdai kaitaliojasi su įdomiais ir akiai maloniais *trompe-l'oeil* efektais [*il. 177*]. Šiame kontekste visiškai tiktų pasižvalgyti pavyzdžių net pačioje Italijoje, nes toks pastatas kaip Davancačių rūmai (*Palazzo Davanzati*) Florencijoje turi daug bruožų, puikiausiai galėjusių pritikti šiaurės rūmams. Vieno iš miegamųjų (apie 1395 m.) [*il. 178*] sienų viršus puoštas tapytu frizu, vaizduojančiu atvirą sodo lodžiją su personažais ir scenomis iš prancūziško romano. Likusiame plote gausu pavaizduotų herbų ir asmens devizų.

Anglijoje išlikę monumentalūs amžiaus antros pusės kūriniai taip pat atspindi nuo pat pradžios stiprią Italijos įtaką. Reikšmingiausius kūrinius, dalinai išlikusius iki šiol, Vestminsteriui buvo užsakęs karalius

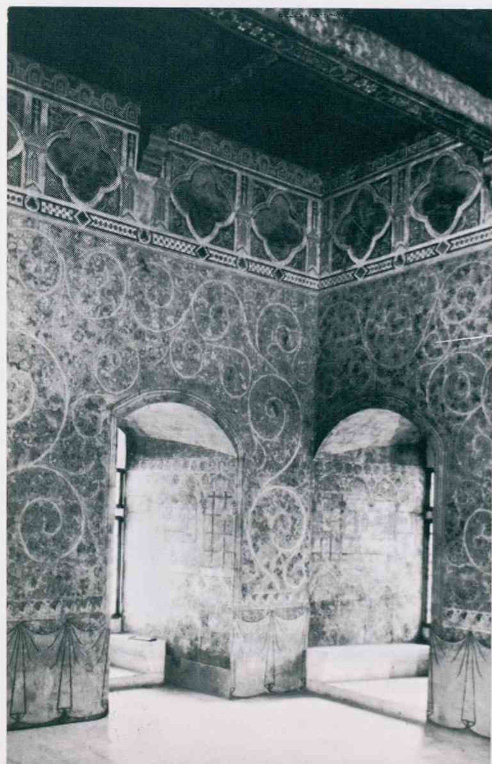


176 TRŠEBONO (*WITTINGAU*) MEISTRAS Kristaus laidojimas. Greičiausiai XIV a. devintas dešimtmetis

Eduardas III. XIV a. viduryje imtasi iš naujo puošti Šv. Stepono koplyčią. Naujajam dekorui priklausė ir rytinės bei šoninių sienų tapyba. Italijos įtaka aiškiai juntama iš erdvės sutvarkymo bei modeliuotų veidų, kurių fragmentų dabar galima pamatyti Britų muziejuje. Piešiniuose, sukurtuose dar iki galutinai sugadinant šiuos paveikslus, matyti, jog altoriaus sienoje buvo įspūdingai pavaizduotas Eduardas III ir jo šeima, vienas paskui kitą suklaupę skliautuotame ir koklinėmis plytelėmis aptaisytame pastate. Be to, scenos ant šoninių sienų, nors ir nedidelės, išdėstytos pagal italų manierą taisyklingomis vertikaliomis ir horizontaliomis eilėmis, visiškai kitaip negu šalimais esančio Ištapytojo kambario scenos. Lygiai taip pat italų manierą primena fragmentai (daugiausia angelų galvų) Vestminsterio abatijos kapitulos salės rytinėse nišose (greičiausiai apie 1370 m.) [*il. 179*]. Tačiau panašu, jog ši įtaka atslūgo, nes

177 (kairėje) Avinjono rūmų Angelų bokšto (*Tour des Anges*) svetainės dekoras. Apie 1340 m.

178 (dešinėje) Florencijos Davancačių rūmų (*Palazzo Davanzati*) miegamojo dekoras. Apie 1395 m.







179 Angelai (fragmentas). Londono Vestminsterio abatijos kapitulos salė. Apie 1370 m.

vėlesnė Apreiškimą Jonui vaizduojanti sienų tapyba kur kas artimesnė Imperijos menui ir gali būti lyginama su XIV a. paskutinių dvidešimt metų Hamburgo tapyba.

Apskritai toli gražu neaišku, kas veikė Anglijos tapybą XIV a. antroje pusėje. Ričardo II žmona Ona, Karolio IV duktė, buvo kilusi iš Bohemijos, tad visai natūralu pasidomėti, ar Angliją pasiekė kokie nors Bohemijos dailės atšvaitai. Didžiulis sėdinčio Ričardo II portretas (galbūt apie 1395 m.), dabar esantis Vestminsterio abatijoje [*il. 181*], galėtų būti puikiausias šios įtakos atspindys. Bruožai modeliuoti panašiai kaip kai kurių Karlšteino figūrų, o draperijos ir poza perteiktos panašiai kaip Karolio IV figūra iš Karlšteino genealoginio ciklo (žinomas iš graviūrų). Galima pastebėti sąsajų ir su kai kuriomis iš sėdinčių figūrų, nutapytų Emauso vienuolyno kluatruose. Tačiau šio portreto unikalumas apsunkina palyginimus.

Šio laikotarpio Anglijos rankraščių tapybai pirmiausia stinga tvirto figūrų modeliavimo, būdingo visiems minėtiems didesnių formatų



180 (kairėje) Bohunų (*Bohun*) šeimos Valandų knygos puslapis. Apie 1380 m.

181 (dešinėje) Ričardo II portretas. Apie 1395 m.

kūriniams. Ypač svarbi rankraščių grupė, sukurta apie 1370–1390 m., greičiausiai Londone, Bohunų šeimos nariams [*il. 180*], mišiolas, sukurtas Vestminsterio abatijos abatui Laitlingtonui (*Lytlington*) 1383–1384 m., bei dalis mišiolo, sukurto Londone apie 1395 m. karmelitų brolijai (Baltiesiems broliams). Šiuose rankraščiuose [*il. 180, 184*] pritaikyti įvairūs paraščių dekoro stiliai, o kai kurios figūrinės kompozicijos perimtos iš Italijos. Tačiau figūros mažomis it karoliukai juodomis akimis atrodo gana nerangios ir beformės, nepaisant ambicingų bandymų skirstyti jas grupėmis.





182 Frontispisas. Jono Vodetaro (*Jean Vaudetar*) Biblija. 1372 m.

Karmelitų mišiolo dailininkas inicialų dekore gausiai panaudojo akanto lapus. Ši detalė išreiškia mados pokytį. Galima pastebėti [*il. 184*], kad panašiai kaip Bohemijos rankraščiuose taikoma plunksną primenančio akanto atmaina, be to, jis dažnai suraitomas spiraliniais raštais. Kita ypatybė, jau matyta Bohemijos tapyboje, – figūrėlių arba angelų galvučių tapymas inicialo pagrinde. Tai pritaikyta vieno svarbesnių mišiolo dailininkų kūriniuose, davusiuose pradžią ryškiems pasakojimo bei figūrų stilistikos pokyčiams. Tvirtas ir apvalainas figūras jis įkomponavo į aiškiai apibrėžtą erdvinę aplinką. Nors prielaida dėl jo mokymosi Flandrijoje arba Nyderlanduose nėra visiškai patvirtinta, atrodo, kad Anglijos dailėje ir vėl pasireiškė Imperijos meninės įtakos.

183 Beri (*Berry*) kunigaikščio Valandų knygos (*Très Belles Heures*) puslapis. Apie 1380–1390 m.



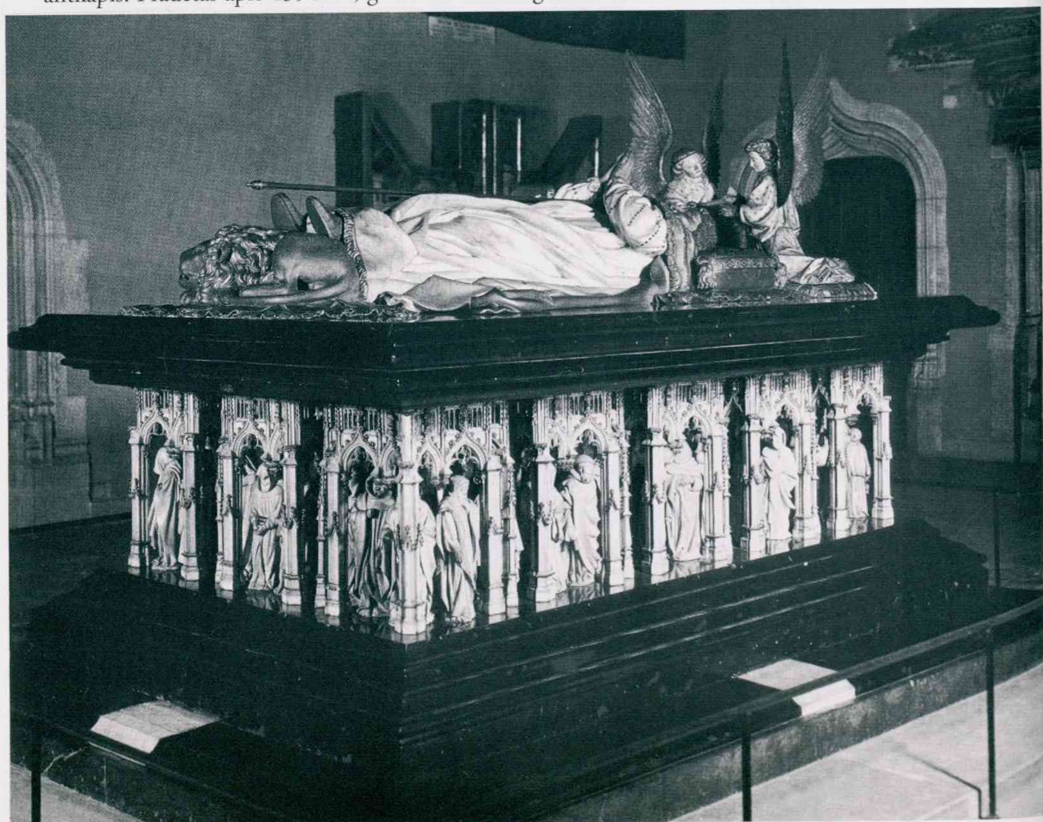


184 Inicialas. Karmelitų mišiolas. Apie 1395 m.

Skulptūros istorija – kur kas fragmentiškesnė. Paprastai pripažįstama, jog Burgundijos kunigaikščio užsakymu sukurti Mikalojaus Sluterio (*Claus Sluter*) kūriniai išreiškė anksčiau įvykusį stiliaus pokytį.

Tiesą sakant, daugelis išlikusių XIV a. skulptūros pavyzdžių yra dekoratyviniai ir kaip tokie tikrai patrauklūs. Tai matome kone kiekviename karališkosios šeimos paminkle, kurio skulptūros išlikusios. Jokūbo Baerziečio (*Jacques de Baerze*) altoriuje, kaip ir didesniuose Sluterio kūriniuose Šanmolio (*Champmol*) kartūzų vienuolynui, prabanga derinama su nepaprastu rafinuotumu. Svarbiausia Sluterio naujovė – tam tikra emocinė jėga, kurią jis įkvėpdavo figūroms, ir polinkis dramatizuoti, nors derėtų pažymėti, jog daugelis jo kūryboje įkūnytų bruožų buvo tik susiklosčiusios tradicijos dalis. Pilypo Narsiojo antkapį (vie-

185 MIKALOJUS SLUTERIS (*CLAUS SLUTER*) Burgundijos kunigaikščio Pilypo Narsiojo (miręs 1404 m.) antkapis. Pradėtas apie 1390 m., galutinai neužbaigtas iki Sluterio mirties (1406).






186–187 Dvi XIV a. portretinės galvos. Kairėje – Eduardo III (miręs 1377 m.) atvaizdas iš medžio, sukurtas jo laidotuvėms, greičiausiai – pagal pomirtinę kaukę (detalė). Dešinėje – Jono iš Lježo (*Jean de Liège*) sukurtas Pilypos iš Eno (*Hainaut*) atvaizdas iš marmuro; putlokas veidas, storas kaklas ir pagurklis leidžia spėti, jog atvaizdo pagrindas buvo pomirtinė kaukė

nintelį išlikusį to laikotarpio Prancūzijos karališkosios šeimos paminklą) puošiančios įmantrios arkados [*il. 185*] kiek anksčiau jau buvo taikytos kito Flandrijos skulptoriaus Jono iš Lježo (*Jean de Liège*) sukurtame Pilypos iš Enò (*Hainaut*) antkapyje Vestminsterio abatijoje. Garsiųjų gedinčių kartūzų vienuolių pirmtakus atpažįstame skausmo palaužtose statulėlėse su gobtuvais, išsirikiavusiose prie Simono Gonsaniečio (*de Gonçans*, miręs 1325 m.) ir Tomo Savojiečio (*Thomas de Savoie*, miręs 1332 ar 1335–1336 m.) antkapių Amjeno katedroje. Raiški charakteristika, būdinga Pilypo statulai, pasižymėjo ir konetablio Geskleno (*du Guesclin*) atvaizdas, užsakytas Karolio V, paties Karolio V atvaizdas ant jo antkapio ir nepatraukli medinė Anglijos karaliaus Eduardo III (miręs 1377 m.) [*il. 186*] antkapinė statula. Apie pastarąją spėliota, kad ji galbūt daryta pagal pomirtinę kaukę. Kaip patvirtina dokumentai,



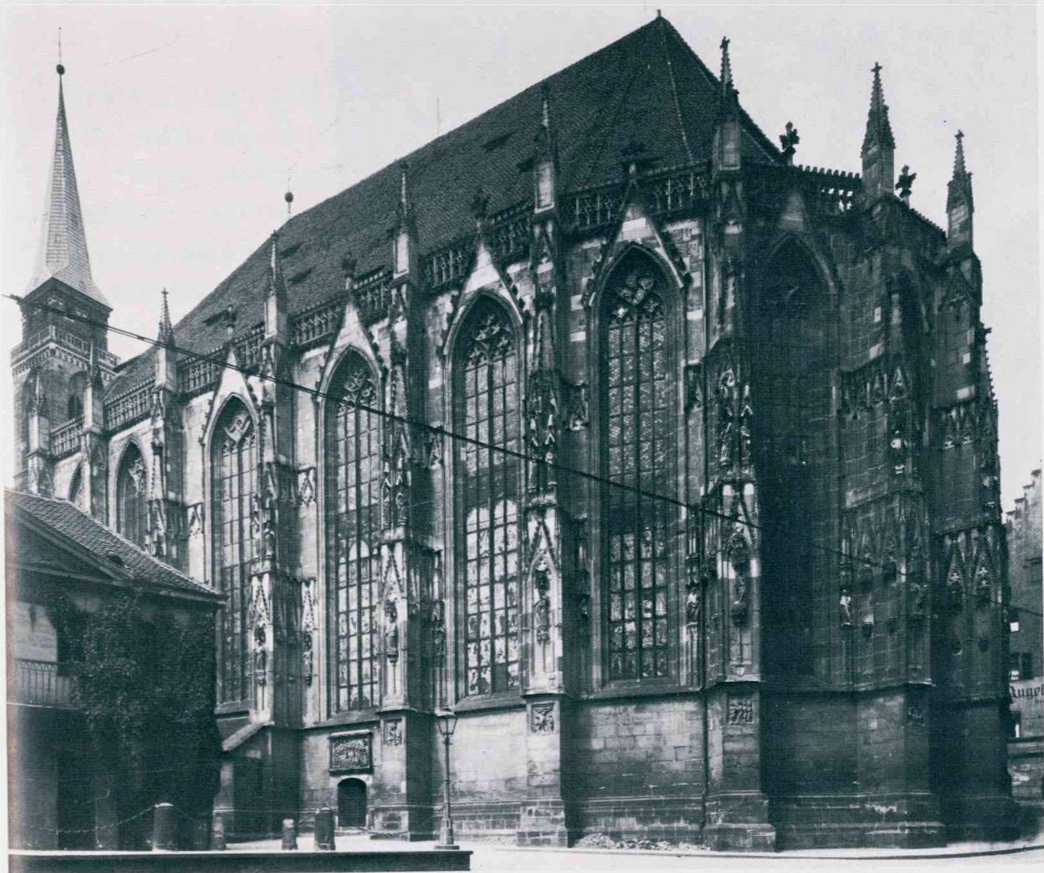


188 Imperatoriaus Aukso bulės (1356) oficialaus nuorašo, daryto Prahoje imperatoriui Vaclovui, pradžia. Apie 1390 m.



189 Švč. Mergelės Marijos valandų pirmas puslapis. Paryžiaus Valandų knyga. Apie 1405–1410 m. Pripažinta, kad dailininkas buvo italas *Zebo da Firenze*





191 Niurnbergo šv. Sebaldo bažnyčios išorės pietrytinis vaizdas. 1361–1379 m.

pomirtines kaukes skulptoriai iš tiesų ėmė naudoti dar iki karaliaus Karolio VI mirties (1422). To laikotarpio šiaurės skulptūra nedaro didelio įspūdžio. Tiesa, buvo pradėtas vienas didesnis pastatas – jau aprašytoji Prahos katedra. Kitas nepaprastai įspūdingas statinys – aukščiau minėtas Acheno katedros choras [*il. 171*] – buvo tik nauja Paryžiaus Šventosios koplyčios versija.

Imperijoje ir toliau statytos įspūdingos mažesnio mastelio bažnyčios, kurių geras pavyzdys galėtų būti Niurnbergo šv. Sebaldo bažnyčios presbiterija (1361–1379) [*il. 190*]. Jos, nors ir trinavės, architektūrai įtaką taip pat padarė Šventoji koplyčia. Tačiau ir Imperijoje, ir Prancūzijoje

190 (kairėje) Niurnbergo šv. Sebaldo bažnyčios (*St Sebaldus*) choro vidaus rytinis vaizdas. 1361–1379 m.



192 Glosterio katedros kluatrai. Iki 1377–1412 m.

projektavimas buvo gerokai smukęs (įspūdingi dekoro patobulinimai atlikti jau kitame amžiuje). Tiktai Anglijoje sukurtas naujas skliauto piešinys. Tai minėtasis vėduoklinis skliautas (žr. p. 104), kurio pirmas pavyzdys išliko Glosterio katedros kluatruose (pradėta iki 1377 m.) [*il. 192*], nors yra žinoma, jog tokį skliautą turėjo kapitulos salė Hereforde (1360–1370 m.). Jame atsispindi logiška masverko dekoratyvinio motyvo tąsa, tačiau turėjo praeiti kone visas šimtmetis, kol imta mūryti didelius vėduoklinius skliautus. Kenterberio katedros centrinė nava, būdama ne tik paskutinis didelis XIV a. statinys (perstatyti pradėta

1374 m.), bet ir puikių proporcijų statmeniškojo stiliaus pavyzdys, vis dar suskliausta kruopščiai išdailintu kryžminiu skliautu.

Ko gero, būdingesnis šio laikotarpio bruožas tas, kad pasaulietiniuose pastatuose užsakovai pageidavo matyti bažnytinius pastatus dekoravusių architektų laimėjimus. Neatsispirta masverkiniams skydams ir ažūrinėms smailėms, puošusioms Kelno katedrą ar ketintoms taikyti Kelno bei Strasbūro katedrose, tad abiem šiais elementais imta gražinti pasaulietinius statinius. Dėmesio verti Berio (*Berry*) kunigaikščio rūmai. Mėgstama jo rezidencija buvo Meeno prie Jevro (*Mehun-sur-Yèvre*) pilis, dabar visiškai sugriauta. Tačiau ji įamžinta brolių Limburgų (*Limbourg*) „architektūriniame portrete" [*il. 193*]. Statyti pradėta netrukus po 1367 m.



193 Meeno prie Jevro (*Mehun-sur-Yèvre*) pilis. Beri kunigaikščio Valandų knyga (*Très Riches Heures*)



194 Puatjė (*Poitiers*) rūmų Didžiosios salės židinys. 1384–1386 m.

Bokštai vainikuoti daugiakampiais masverku puoštais bokšteliais. Ši detalė išpopuliarėjo kitame amžiuje, ir vienišas Jokūbo Kero (*Jacques Coeur*) namo Burže (*Bourges*) bokštas padeda įsivaizduoti, kaip atrodė Meeno prie Jevro pilis. Čia jau pastebimas Šamboro (*Chambord*) pilies pasakiškumas. Berio kunigaikščio Puatjė rūmų didžiojoje salėje išlikęs dar vienas tokių pagražinimų – milžiniškas židinys, vainikuotas prašmatniu įstiklintu masverkiniu skydu su skulptūromis (1384–1386) [*il. 194–195*].

Dabar jau negrįžtamai žuvusi viena architektūrinė įžymybė, kurios įtaką galima įžvelgti daugelyje XV a. pavyzdžių. Tai didieji įviji Luvro karališkųjų rūmų laiptai su langais ir karališkosios šeimos narių statulomis išorėje (1363–1366). Spėta, kad šio garsiojo kūrinio atspindys – Henriko V lėšomis pastatyti Vestminsterio abatijos laiptai. Tikrai iš čia kilo Prancūzijos pilyse ilgai gyvavusi tradicija statyti didžiulius kiemo laiptus. XVI a. ji dar atgyja Blua (*Blois*) rūmų laiptuose.

Italijoje per pusę amžiaus pastatyta keletas naujų pastatų ir tęsta daugybės anksčiau pradėtų bažnyčių statyba. Florencijos katedra [*il. 196*] 1357 m. toliau statyta pagal padidintą projektą, tačiau nėra pagrindo manyti, kad ji esmingiau skyrėsi nuo Arnulfo iš Kambijo varianto. Iš pažiūros ji priklauso jau aprašytam didelės italų bažnyčios modeliui – dviejų tarpsnių, su didele arkada. Vietinį savitumą lemia spalvingos išorinės marmuro apdailos stilius. Kupolą, galbūt sekdamas Pizos ir Sienos katedromis, jau buvo suprojektavęs Arnulfas. Tačiau užbaigė jį, kaip žinoma, jau kitame amžiuje Bruneleskis (*Brunelleschi*).

Sienos katedros statyba irgi truko pusę amžiaus. Naujojo plano padidinti pietinę pusę atsisakyta 1357 m. ir dėmesys sutelktas į turimo pastato užbaigimą. Sienos katedra turi ir rytinį, ir vakarinį fasadą, nes

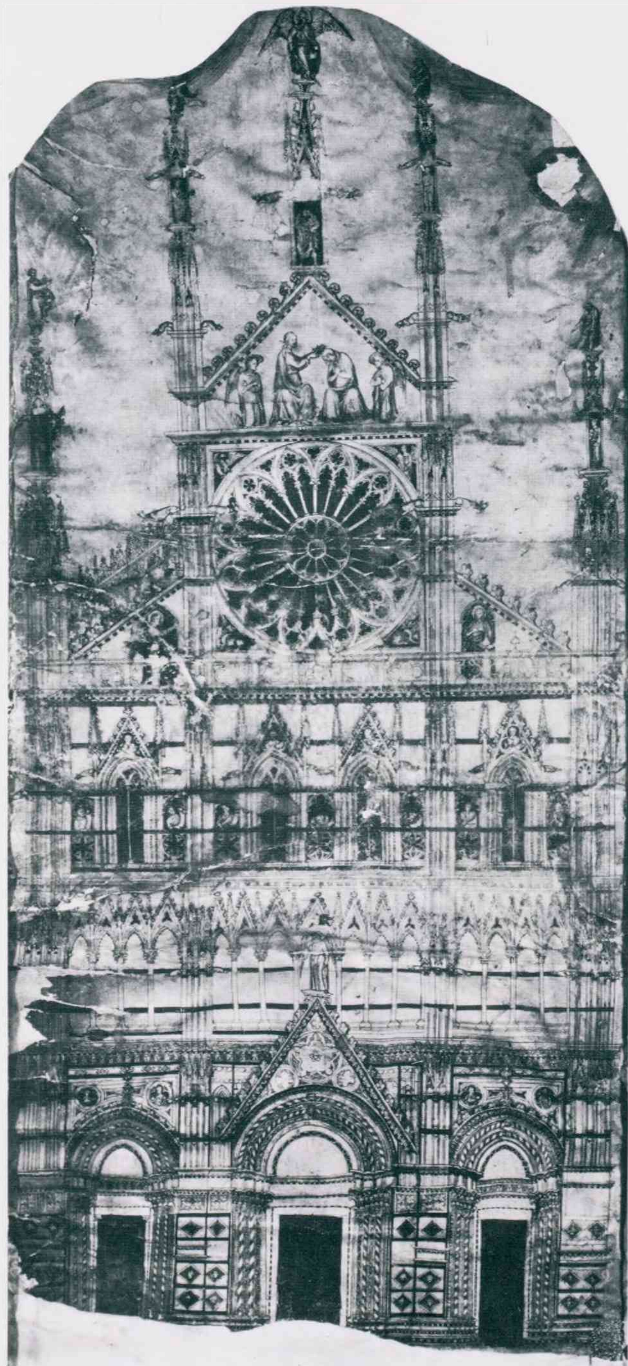


195 Joana iš Burbonų (*Jeanne de Bourbon*). Židinio (žr. il. 194) detalė. 1384–1386 m.



196 Florencijos katedros rytinis galas, pertvarkytas pagal naują projektą. 1366–1368 m. Kupolas užbaigtas XV a.

baptisterija įrengta po presbiterija, o į ją patenkama pro rytinį galą. Rytinis fasadas taip ir nebuvo užbaigtas, tačiau išliko įdomus brėžinys, padedantis įsivaizduoti sumanymą [*il. 197*]. Akivaizdi Orvieto katedros įtaka – ne tik dėl to, kad viršutinėje vimpergoje turėjo būti mozaika, bet ir dėl ryškaus horizontaliojo skaidymo išdėstant dekoro detales. Tačiau

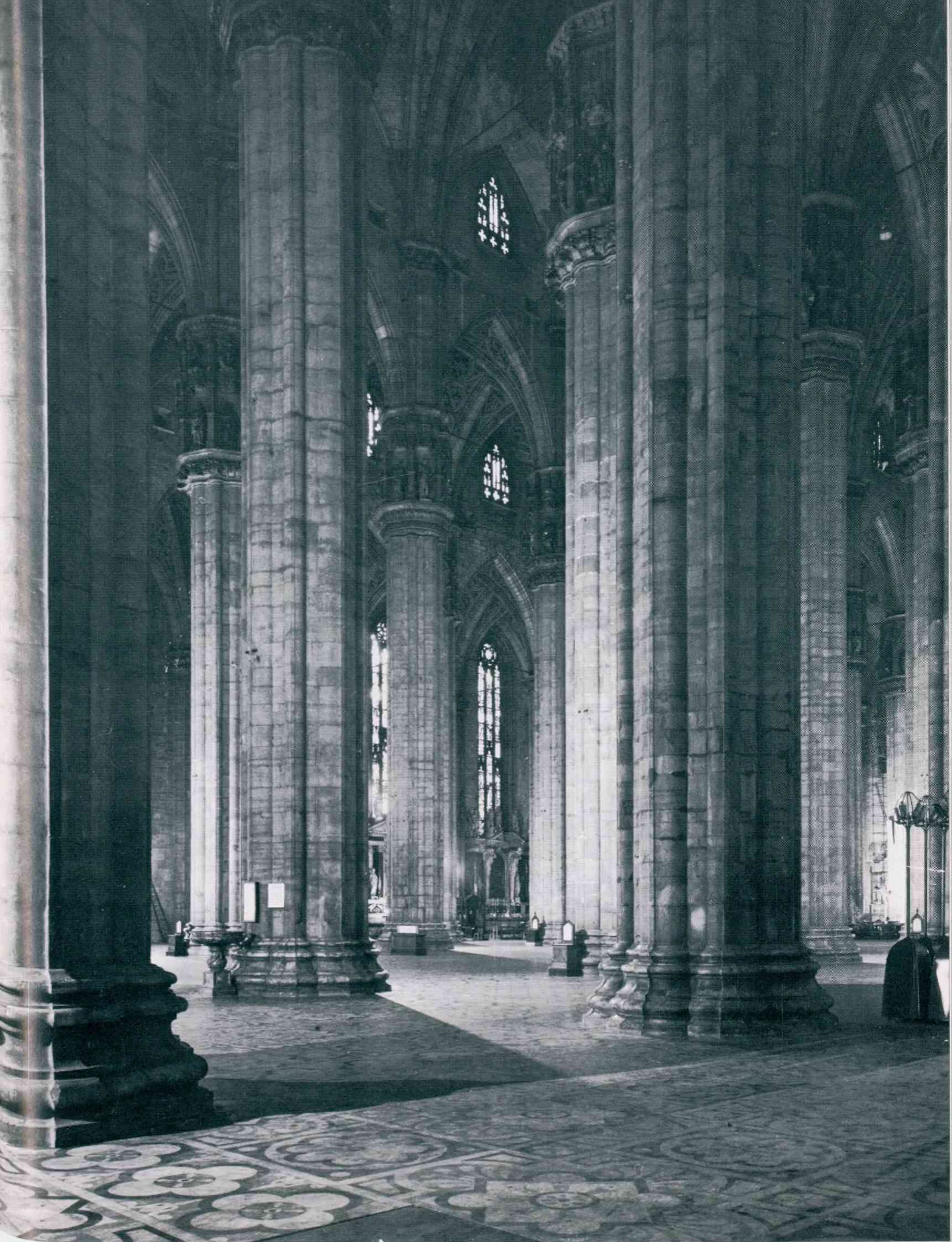


197 Sienos katedros rytinis fasadas. Brėžinys pergamente. Iki 1382 m.

kai kurie ypatumai perša mintį apie glaudesnes sąsajas su šiaure. Kompozicijoje vyrauja rožė, kurios paprastas piešinys labai primena pirminę Paryžiaus Šventosios koplyčios rožę. Paviršių dengia lizenos, vimpergos, pinakliai ir arkados, o viršum kairės šoninės navos stogo stiebiasi pinaklių ir vimpergų ketera, labai panaši į tą, kuri galiausiai papuošė Milano katedrą. Taigi šis fasadas atrodo lyg žingsnis Milano katedros architektūros link, tarsi išmėginimas dekoro idėjų, įgyvendintų, pavyzdžiui, Strasbūro katedros vakariniame gale.

Jei būtų buvęs užbaigtas, ko gero, būtų įdomiai atrodęs šio fasado skulptūrinis dekoras, nes jo bruožų aptinkama ir šiauriau Alpių. Rožės aukštyje už baliustrados stovi Viešpaties apreiškimo Švč. Mergelei Marijai angelas ir Mergelė Marija. Mintyse iškart iškyla Miulhauzeno Švč. Mergelės Marijos bažnyčios transepto pietinė atšaka (apie 1370), kur imperatorius ir imperatorienė oriai gestikuliuoja iš už baliustrados viršum portalo. Kiek žemiau, iš gilių nišų su ažūrinėmis baliustradomis, dirsčioja būrys angelų, laikančių popieriaus ritinėlius. Čia galima nurodyti panašų, tik vėlesnį, šiaurietišką pavyzdį – Jokūbo Kero (*Jacques Coeur*) namą (apie 1440) Burže.

Naujoji Milano katedra pradėta statyti 1387 m. Statybos imtasi raginant Milano valdytojui Jonui Galezijui Viskončiui (*Giangaleazzo Visconti*), vėliau gavusiam kunigaikščio titulą. Pastatas pagarsėjo dėl pirmais metais iškilusių keblumų, kai iš šiaurės buvo pakviesti konsultantai pagelbėti apsvarstyti struktūrą. Itališkame kontekste Milano katedra daug kuo neįprasta. Ji priklauso Buržo gotikinės statybos tradicijai – turi dvigubas šonines navas ir labai aukštą arkadą, vainikuotą mažyčiu langų aukštu. Pilioriai turi tokius kapitelius, kokie vargu ar dar kur nors pasitaiko [*il. 198*], nors Vienos šv. Stepono bažnyčioje (projektuota veikiausiai 1359 m.) centrinės navos stulpus puošia nišų su statulomis grupės, o Niurnbergo Švč. Mergelės Marijos bažnyčioje (*Frauenkirche*, 1355 m.) piliorių kapitelius – vien statulos. Milano katedros kapiteliai kėlė tam tikrų keblumų, bet nepanašu, kad kada nors būtų rimtai ginčytasi dėl katedros išorės puošybos. Tai įdomu, kadangi didžiuma šio dekoro elementų kilę iš šiaurietiškos spindulinės



198 Milano katedros centrinės navos vidaus vaizdas. Pradėta statyti 1387 m.

gotikos. Milano katedra italai labiausiai priartėjo prie spindulinio stiliaus [*il. 200*].

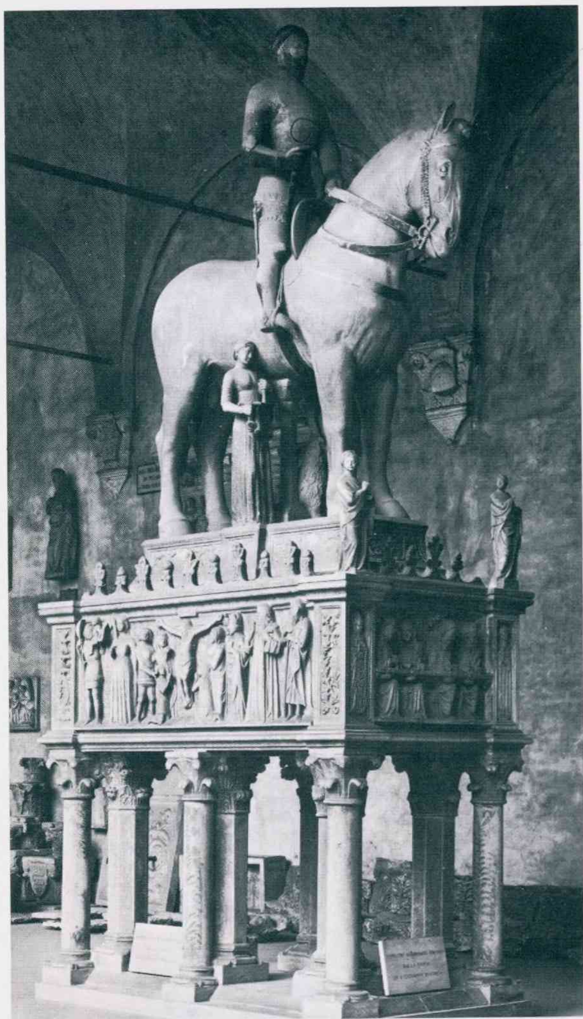
Atrodo, kad įdomiausių skulptūros ir tapybos pavyzdžių galima aptikti Italijos šiaurėje. Gausybė dailės kūrinių sukurta Toskanoje, tačiau jie, nors ir labai meistriški, beveik be išimčių apsiriboja ankstesnės amžiaus pusės tradicijomis. Iš Toskanos skulptūros galima pažymėti Nino Piziečio (*Nino Pisano*) kūrinius – ne dėl to, kad jie būtų neginčijamai pranašesni už kitus, bet dėl jų stiliaus. Ninas Pizietis buvo vienintelis to



199 NINAS PIZIETIS (*NINO PISANO*) Madona su Kūdikiu. Apie 1360 m.



200 Milano katedros choro išorės vaizdas. Pradėta statyti 1387 m.

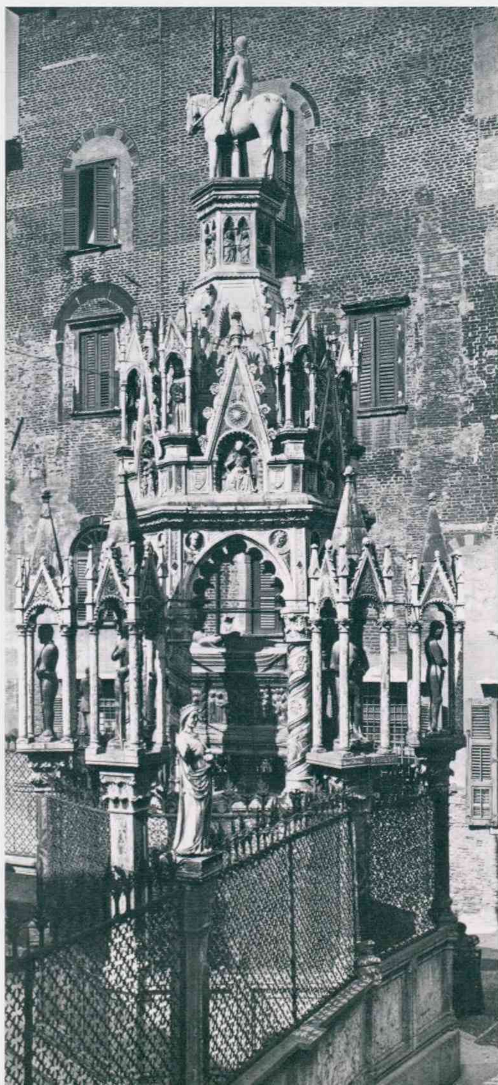


201 BONINAS IŠ KAMPIONĖS (*BONINO DA CAMPIONE*) Barnabo Viskončio (*Bernabo Visconti*, miręs 1385 m.) paminklas. Atvaizdas sukurtas iki 1363 m., sarkofagas greičiausiai vėlesnis.

laikotarpio Toskanos skulptorius, mėginęs mėgdžioti gerokai perdėtą švelnumą, būdingą kai kurioms gotikinėms prancūzų Madonoms (apie 1360) [*il. 199*].

Šiaurės Italijos XIV a. skulptūros istoriją žymi didingi antkapiai. Įspūdingiausia grupė buvo pastatyta Veronos valdovų Skalidžerių (*Scaliger*) giminės nariams. Antkapiuose sekta buvusia lauko paminklų tradicija, sumoderninant juo aukštomis vimpergomis, pinakliais ir edikulomis. Vėliausias paminklas, skirtas Kansinjorijui iš Skalos (*Cansignorio della*

Scala), kartu yra ir sudėtingiausias (prieš 1375) [*il. 202*]. Kitas įdomus paminklas – Milano valdovo Barnabo Viskončio (*Bernabo Visconti*) antkapis su raitelio statula (iki 1363) [*il. 201*]. Iš pradžių jis stovėjo šio miesto Slėnio šv. Jono (*S. Giovanni in Conca*) bažnyčioje ant didžiojo altoriaus. Paminklas marmurinis, o raitelio figūra vienu metu buvo padengta auksu ir sidabru, turėjo auksinius pentinus ir skydą. Šios puošmenos ir šiaurietiškiems paminklams būdingi priedai neišliko. Vis dar neaišku, kaip atsitiko, kad Barnabo paminklas bažnyčioje buvo užėmęs vietą, paprastai skirtą svarbiausioms relikvijoms.



202 Boninas iš Kampionės
Kansinjorijo iš Skalos (*Cansignorio della Scala*, miręs 1375 m.) paminklas



203 Stebuklas Kanoje. Blankos Savojietės Valandų knyga. Iki 1378 m.

Milano katedros statyba į šį miestą neabejotinai atvedė mūrininkų iš šiaurės, ir tai savaime galėjo paskatinti domėjimąsi šiaurės stiliais. Tačiau Milano valdovai Viskončiai ir Prancūzijos dvaras buvo susiję ir vedybiniais saitais: Galezijus II Viskontis (*Galeazzo II Visconti*) buvo vedęs Blanką Savojietę, jo sūnus Jonas Galezijus (*Giangaleazzo*) – Izabelę Valua (*Isabella de Valois*, mirusi 1372 m.), o jo anūkė Valentina ištekėjo už Orleano kunigaikščio Liudviko (*Louis*). Šiuos ryšius įdomiai atspindi šeimai sukurtos knygos. Pirmiausia išpopuliarėjo Valandų knygos, kurių iki tol Italijoje beveik nepasitaikydavo, taigi mada aiškiai atkeliavo iš Paryžiaus. Vienoje jų, iki 1372 m. sukurtoje Blankai Savojietei, ma-

Sermo factus et recitatus per Magistrum petrum de Castelleto . ordinis heremitarum sancti Augustini . in exequiis quondam Illustrissimi dni Ducis Mediolani . Papie virtutumque comitis . Bononie Pisarum Senarum ac perusii dni . Johannis Galeaz . . . octobris Mediolani in eius palatio hora vige sima prima . . .

Eu principes et Magistratus heu presules et ingens Senatus . heu nobiles et civium apparatus quid ad egros solandos egrior missus sum . quo crudo vulneri cicatricem superducere conor ? quid tanto virtutum splendore hic adunato inscius et ignarus coram blacterare psumo . Hec me arcent ne loquar . hec mutum efficiunt . Sed prepotentissimi Illustrissimi ac Magnificentissimi Ducis nostri commune dispendium urget ne sileam coarctat ut eius laudes toti mundo fulgentes vobis depromam . quod in tam perfacile foret q noctue solis radios clara luce intueri . dicam tamen nō ex fiducia ingenii at divino perfusus numine qd pro modulo mee parvitatis sufficiet . proponens vestris maiestatibus ad honorem nostri ducis verbum quod scribitur primi machabeorum . xiiij . in fine capituli . Posuit eum ducem virtutum universarum .

204 Mykoliukas iš Bezoco (*Michelino da Besozzo*) Prakalbos per Jono Galezijaus Viskončio (*Giangaleazzo Visconti*, miręs 1402 m.) laidotuves iliuminuotas nuorašas. 1403 m.



205 Jonukas iš Grasių (*Giovannino dei Grassi*) Jono Galezijaus Viskončio Valandų knygos puslapis. Pradėta kurti apie 1380 m.

tyti italų miniatiūrininko Jono Benedikto Komiečio (*Giovanni Benedetto da Como*) pastangos sukurti itališką prancūziškos knygos variantą. Puslapiai pasižymi italų knygai neįprasta tvarkinga ir vieninga kompozicija. Be to, dailininkas sukūrė savą, gana kuklią paryžietiškojo aštraus gebenės lapo dekoro atmainą [*il. 203*]. Tačiau siužetinės iliustracijos nenusileidžia prancūziškoms ir kartu pritampa prie vietinių tradicijų.

Toks apsiribojimas pasirodė priimtinas – greičiausiai ir užsakovui, ir dailininkui. Mat pačiam Jonui Galezijui Viskončiui skirtoje Valandų knygoje, pradėtoje apie 1380 m. [*il. 205*], dailininkas beveik visiems pagrin-

diniams iliuminuotiems puslapiams pritaikė skirtingą kompoziciją bei paraščių puošmenas, ir jo išradingumas tikrai vertas dėmesio. Paradoksalu, kad menininkas Jonas Grasietis (*Giovanni de Grassi*), reiškęsis ir kaip skulptorius, ir kaip architektas, plėtojo stilistiką, kur kas artimesnę paryžietiškajai negu bet kurio kito iš ankstesnių Italijos iliuminatorių. Draperijų stilius ir veidų tipai labai primena Narbono dangalo (*Parement de Narbonne*) ir Gražiųjų Valandų knygos (*Très Belles Heures*) [*il. 183*] stilių.

Kai kurie Viskončio Valandų knygos puslapiai įrėminti natūralistiškomis gėlėmis, ir tai ženklina baigiamąjį rankraščių iliuminacijos raidos tarpsnį, kai paraštės dekoras liaujasi buvęs sąlygišku piešiniu ir virsta realistinių objektų atvaizdu. Šia pakraipa (plėtota brolių Limburgų) galbūt sekė kiek vėlesnis dvaro dailininkas Mykoliukas iš Bezoco (*Michelino da Besozzo*). Kaip atrodo, jis išgyveno iki 1450 m., taigi labiau priklauso XV amžiui. Vis dėlto jau 1403 m. jis iliuminavo gedulingos prakalbos, skirtos Jonui Galezijui Viskončiui [*il. 204*], prabangų nuorašą, o po jo, kiek galima spręsti iš kitų kūrinių, ėjo nedidelė grupė paveikslų ir rankraščių. Jo savita stilistika vis dar aiškinama labai sudėtingai, nors švelnius rausvokus veidelius nesunku atpažinti. Galima spėti, jog jo tapyba šiek tiek susijusi su Imperijos „minkštuoju" stiliumi, tačiau dar lieka sulaukti įtikinamos šio ryšio lokalizacijos.

Apie 1400 m. sukurti meno kūriniai dažnai gana laisvai apibūdinami kaip „tarptautinės gotikos" stilius. Šio termino reikšmė ir ribos turėtų paaiškėti iš to, kas parašyta anksčiau. Daugelis didžiųjų meno centrų, ypač tokių, kuriuose vyravo dvaro menas, laikėsi panašių skonio ir stiliaus standartų. Apskritai paėmus, Paryžiuje susiklosčiusi figūrinio vaizdavimo stilistika susijungė su Italijoje atsiradusiomis formomis bei struktūromis. Tai nereiškia, kad vieno ir kito regiono menas taip supanašėjo, kad, sakysime, Milano ir Bohemijos rankraščius būtų galima supainioti vieną su kitu. Tai tik reiškia, kad šiuo trumpu laikotarpiu sukurti kūriniai dažnai turi bendrų bruožų. Žymiausia šio laikotarpio ypatybė – bent jau iš dalies pralaužta Alpių užtvara. Vis dėlto tas tarpsnis greitai baigėsi, kadangi naujų įtakų spaudžiami šiaurė ir pietūs vėl ėmė skirtis, o iš naujo susijungė tik XVI–XVII a., veikiami vienijančios italų klasicizmo įtakos.

Žodynėlis

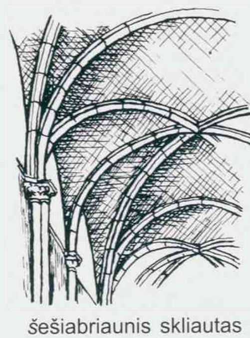
Chronologija

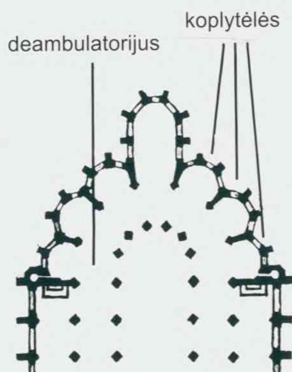
Bibliografija

Iliustracijų sąrašas

Rodyklė

nerviūra
kryžminis skliautas
arka
pinaklis
arkbutanas
kolonėlė
masverkas
langų aukštas
kontraforsas
trifora
arkos apvadas
lizena
piliorius
arkada


šešiabriaunis skliautas



Žodynėlis

AMBONA – sakykla.

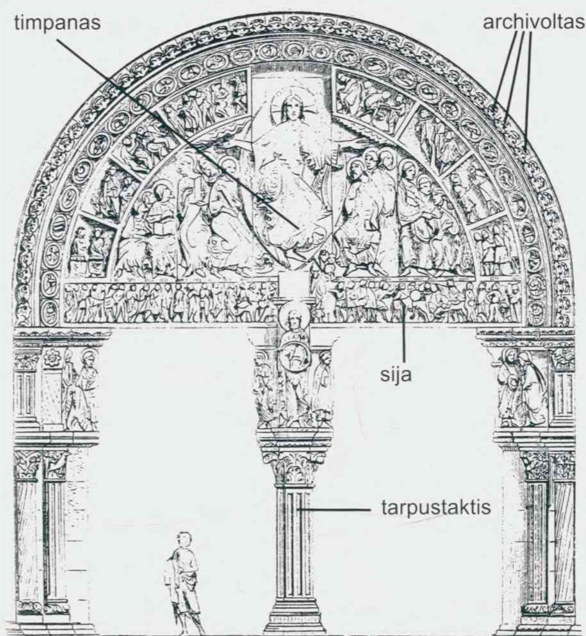
APSIDĖ – išsikišusi presbiterijos dalis.

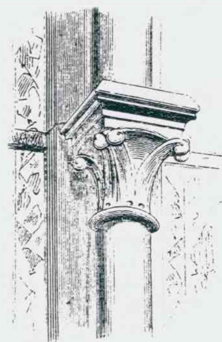
EMPORA – galerija viršum šoninių navų, atsiverianti į centrinę navą.

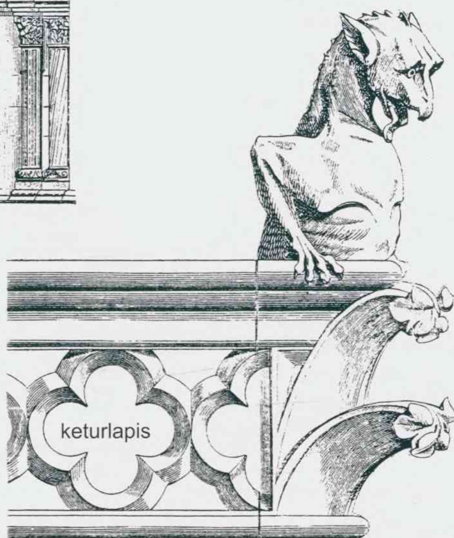
HALINĖ BAŽNYČIA – bažnyčia, kurioje šoninės navos maždaug tokio pat aukščio, kaip ir centrinė nava, todėl nėra triforos nei langų aukšto.

LIZENA – plokščia vertikali mūro juosta sienoje.

MASVERKAS – gotikinėje architektūroje plačiai taikyta ažūrinė arba reljefinė geometrinių arba augalinių motyvų puošmena iš akmens arba plytų.







OCULUS – apskritas langas.

PREDELA – altoriaus stalo atraminė sienelė, puošta paveikslėliais arba reljefais.

SPINDULINIS STILIUS – prancūzų brandžioji gotika.

ŠLAPIŲJŲ KLOSČIŲ STILIUS – skulptūros draperijų vaizduosena, kai audinys atrodo šlapias, prilipęs prie kūno.

TINKLINIS SLIAUTAS – skliautas, kurio susikryžiavusios nerviūros primena tinklą.

VĖDUOKLINIS SKLIAUTAS – skliautas, kurio nerviūros išsiskleidžia iš vieno taško. Būdingas anglų „statmeniškajam stiliui".

Chronologija

	Istorija			
1100		Anglijos karalius Henrikas I (1100–1135)		Cistersų ordino veiklos pradžia
	Popiežius Kalikstas II (1119–1124)	Pilietinis karas Anglijoje		Šv. Bernardo „Apologija“
	Pirmasis Hohenštaufenų imperatorius Konradas III (1138–1152)			
1150	Frydrichas I Barbarosa (1152–1190)			Prancūzijos kancleris abatas Sugeris
	Popiežius Aleksandras III (1159–1181)	Anglijos karalius Henrikas II (1154–1189)		Antrasis kryžiaus žygis
				Tomo Beketo (*Thomas Becket*) nužudymas
	Imperatorius Henrikas VI (1190–1197)	Anglijos karalius Ričardas I (1189–1199)		Trečiasis kryžiaus žygis
1200	Popiežius Inocentas III (1198–1216)	Anglijos karalius Jonas (1199–1216)		Ketvirtasis kryžiaus žygis
	Imperatorius Otonas IV (1198–1215)		*Magna Carta* (Didžioji laisvių chartija)	Penktasis kryžiaus žygis
	Frydrichas II *Stupor mundi* (1215–1250)	Anglijos karalius Henrikas III (1216–1272)	Čingischanas	Pranciškonų ir Dominikonų ordinų įkūrimas
	Popiežius Grigalius IX (1227–1241)	Prancūzijos karalius Liudvikas IX (Liudvikas Šventasis, 1226–1270)		
1250	Popiežius Inocentas IV(1243–1254)			
	Popiežius Klemensas IV (1265–1268)			
	Popiežius Grigalius X (1271–1276)			Šv. Tomas Akvinietis
	Rudolfas Habsburgas (1273–1291)	Anglijos karalius Eduardas I (1272–1307)		Rodžeris Bekonas (*Roger Bacon*)
				Markas Polas (*Marco Polo*) Kinijoje
	Popiežius Mikalojus IV (1288–1292)			„Rožės romanas“ (*Roman de la Rose*)
	Popiežius Bonifacas VIII (1294–1303)			
1300	Imperatorius Henrikas VII (1308–1313)	Anglijos karalius Eduardas II (1307–1327)		Neapolio karalius Robertas Anžu
	Imperatorius Liudvikas IV (1314–1347)			Viljamas Okamas (*William Occam*)
	Popiežiai Avinjone (*Avignon*, 1309–1377)	Anglijos karalius Eduardas III (1327–1377)		Šimtamečio karo pradžia
				Kresi (*Crécy*) mūšis
	Imperatorius Karolis IV (1347–1378)	Juodojo Princo Eduardo (1330–1376) mirtis	Petrarka (*Petrarca*)	Juodoji mirtis
1350				Puatjė (*Poitiers*) mūšis
		Bohemijos karalius Vaclovas IV (1363–1419)		
	Popiežius Grigalius XI (1370–1389)	Prancūzijos karalius Karolis V (1364–1380)	Beri (*Berry*) kunigaikštis Jonas (*Jean*)	Parašytas „Pirsas Artojas“ (*Piers Plowman*)
	Popiežius Urbonas VI (1378–1389)	Anglijos karalius Ričardas II (1377–1399)		Bokačas (*Bocaccio*)
				Čoserio (*Chaucer*) „Kenterberio pasakojimai“
	Didžioji schizma (1370–1415)	Prancūzijos karalius Karolis VI (1380–1422)		
1400	Popiežius Grigalius XII (1406–1415)	Anglijos karalius Henrikas IV (1399–1415)		Jonas Galezijus Viskontis (*Giangaleazzo Visconti*)
	Popiežius Martynas V (1417–1431)	Anglijos karalius Henrikas V (1413–1422)		Aženkūro (*Agincourt*) mūšis
	Popiežius Eugenijus IV (1431–1447)	Anglijos karalius Henrikas VI (1422–1461)		Jano Huso sudeginimas
1450	Popiežius Mikalojus V (1447–1455)	Rožių karas		Florencijos Susirinkimas

Menas ir architektūra

1100				
	Pradėta statyti Šv. Dionizo (*St Denis*) abatijos narteksą ir Nuajono (*Noyon*) katedrą			
			Šartro (*Chartres*) katedros vakarinio fasado figūros	
1150	Pradėta statyti Paryžiaus Dievo Motinos katedrą (*Notre Dame*) Pradėta statyti Leono katedrą Perstatytas Kenterberio (*Canterbury*) katedros rytinis galas		Mikalojus Verdenietis	
	Lano (*Laon*) katedros vakarinis fasadas	Pradėta statyti Buržo (*Bourges*) katedrą		
1200	Po gaisro perstatyta Šartro katedra Pradėta statyti Reimso (*Rheims*) katedrą	Velso (*Wells*) katedros centrinė nava	Šartro katedros transepto figūros Amjeno ir Reimso katedrų skulptūros	Miuncheno Psalmynas Karalienės Ingeborgos Psalmynas Vilardas iš Onekūro (*Villard de Honnecourt*)
	Pradėta statyti Solsberio (*Salisbury*), Amjeno (*Amiens*) ir Toledo katedras Strasbūro (*Strasbourg*) katedros centrinė nava	Linkolno (*Lincoln*) katedros centrinė nava	Velso katedros vakarinio fasado figūros Benediktas Antelamis (*Benedetto Antelami*) iš Parmos	Blankos Kastilietės Psalmynas
1250	Paryžiaus Šventoji koplyčia (*Ste Chapelle*) Trua (*Troyes*) šv. Urbono bažnyčia (*St Urbain*)	Pradėta statyti Kelno (*Köln*) katedrą Vestminsterio (*Westminster*) katedra	Naumburgo katedros skulptūros Prancūzijos karaliaus šv. Liudviko antkapis Mikalojus Pizietis (*Nicola Pisano*)	Matas Paryžietis Šv. Liudviko Psalmynas Švelnusis Apreiškimas Jonui (*Douce Apocalypse*)
	Strasbūro katedros vakarinis fasadas Ekseterio (*Exeter*) katedros centrinė nava		Arnulfas iš Kambijo (*Arnolfo di Cambio*)	Meistras Honorijus (*Honoré*) Čimabuė (*Cimabue*)
	Pradėta statyti Orvieto katedrą		Leono katedros *Portada del Virgen Blanca*	
	Pradėta statyti Florencijos katedrą		Strasbūro katedros vakarinis portalas	Šv. Pranciškaus Meistras Asyžiuje
	Jorko (*York*) katedros centrinė nava		Jonas Pizietis (*Giovanni Pisano*)	Džotas (*Giotto*) Dučijas (*Duccio*)
1300	Orvieto katedros vakarinis fasadas		Eduardo II antkapis	Simonas Martinis (*Simone Martini*)
	Rekonstruotas Glosterio (*Gloucester*) katedros choras Acheno (*Aachen*) katedros choras		Andriejus Pizietis (*Andrea Pisano*)	Broliai Lorencečiai (*Lorenzetti*) Jonas Mergelė (*Jean Pucelle*)
	Pradėta remontuoti Prahos katedrą		Neapolio karaliaus Roberto antkapinis paminklas	
1350	Pradėta statyti Šv. Sebaldo bažnyčią Niurnberge Pradėta statyti Glosterio vienuolyną			Anžė (*Angers*) gobelenas Narbono dangalas (*Parement de Narbonne*)
	Pradėta statyti Milano katedrą			Gražiosios Valandos (*Très Belles Heures*)
1400			Mikalojus Sluteris (*Claus Sluter*)	
1450				Turtingosios Valandos (*Très Riches Heures*)

Bibliografija

Bibliografija sudaryta siekiant dviejų tikslų: suteikti besidominčiam nespecialistui daugiau informacijos ir pateikti daugiau pavyzdžių. Kai kuriose knygose šie dalykai sėkmingai derinami. Kad sąrašas nebūtų per ilgas, neįtrauktos monografijos apie atskirus menininkus, paminklus ar pastatus, neminimi periodikos straipsniai. Daugelis išvardytų knygų savo ruožtu turi bibliografijas, kuriomis taip pat galima pasiremti. Dalimis suskirstyta pagal temas.

Bendrieji klausimai

Antal F. *Florentine Painting and its Social Background*, London, 1948

Ars Hispaniae, t. VII–IX, Madrid, 1952, 1956, s. d.

Boase T. S. R. *English Art 1100–1216*, Oxford, 1953

Brieger P. *English Art 1216–1307*, Oxford, 1957

Dehio G. *Geschichte der deutschen Kunst*, Bd. I–II, Berlin–Leipzig, 1930

Evans J. *Art in Medieval France*, Oxford, 1948

Evans J. *English Art 1307–1461*, Oxford, 1949

Male E. *The Gothic Image*, London, 1961

White J. *Italian Art and Architecture 1250–1400*, London, 1966

Architektūra

Aubert M. *L'Architecture Cistercienne en France*, Paris, 1947

Baum J., Schmidt-Glassner H. *German Cathedrals*, London, 1956

Bony J., Hürlimann M. *French Cathedrals*, London, 1961

Branner R. *St Louis and the Court Style*, London, 1965

Frankl P. *Gothic Architecture*, London, 1962

Gall E. *Dome und Kloster-kirchen am Rhein*, München, 1956

Gall E. *Gotische Baukunst*, Bd. I, Braunschweig, 1955

Kidson P., Murray P., Thompson P. *A History of English Architecture*, London, 1965

Lasteyrie R. de. *L'Architecture religieuse en France II (Epoque Gothique)*, Paris, 1926–27

Longhi L. F. de. *L'Architettura delle Chiese Cisterciensi Italiane*, Milano, 1958

Wagner-Rieger R. *Die Italienische Baukunst zu Beginn der Gotik*, Graz–Köln, 1956

Webb G. *Architecture in Britain. The Middle Ages*, London, 1956

Tapyba

Barsook E. *The Mural Painters of Tuscany*, London, 1960

Boeckler A. *Deutshe Buchmalerei. Der Gotik*, Königstein im Taurus, 1959

Boeckler A. *Deutshe Buchmalerei. Vorgotische Zeit*, Königstein im Taurus, 1959

Cecchi E. *Trecentisti Senesi*, Milano, s. d.

Dvorakova V. etc. *Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300–78*, London, 1964

Malejcek A., Pesina J. *Gothic Painting in Bohemia 1350–1450*, Praha, 1955

Meiss M. *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, 1951

Millar E. G. *English Illuminated Manusscripts from the Xth to the XIIIth centuries*, Paris–Bruxelles, 1926

Millar E. G. *English Illuminated Manusscripts of the XIVth and XVth centuries*, Paris–Bruxelles, 1928

Porcher J. *French Miniatures from Illuminated Manuscripts*, London, 1960

Rickert M. *Painting in Britain. The Middle Ages*, London, 1966

Salmi M. *Italian Miniatures*, London, 1957

Saunders O. E. *English Illumination*, Florence–Paris, 1928

Stange A. *Deutsche Gotische Malerei 1300–1400*, Königstein im Taurus, 1964

Stange A. *Deutsche Malerei der Gotik I–II*, Berlin, 1934–1936

Swarzenski H., *Deutshe Buchmalerei des 13. Jahrhunderts*, Berlin, 1936

Vitzthum G. *Die Pariser Miniaturmalerei*, Leipzig, 1907

Skulptūra

Aubert M. *La Sculpture Française au Moyen Age*, Paris, 1946

Crichton G. H. *Romanesque sculpture in Italy*, London, 1954

Hutton E. *The Cosmati*, London, 1950

Panofsky E. *Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts*, Florence–Leipzig, 1924

Pinder W. *Die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts*, Florence–Leipzig, 1925

Pope-Hennessy J. *Italian Gothic Sculpture*, London, 1955

Stone K. *Sculpture in Britain. The Middle Ages*, London, 1955

Toliau pateikiami keli šaltiniai, atrinkti iš nepaprastai gausios spausdintos medžiagos, paaiškins, kaip buvo mecenuojamas menas XIV a. ir XV a. pradžioje, nušvies kitas bendro pobūdžio problemas.

Dehaisnes. *Documents et extraits divers conservant l'histoire de l'Art dans la Flandre, L'Artois, et le Hainaut avant le XV[e] siècle*, Lille, 1886

Delisle L. *Recherches sur la Libraire de Charles V*, Paris, 1907

Guiffrey J. *Inventaires de Jean duc de Berry 1401–1416*, Paris, 1894–1896

Pellegrin E. *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza, ducs de Milan, au XV[e] siècle*, Paris, 1955

Iliustracijų sąrašas

Frontispisas. Šanmolio kartūzų vienuolynas netoli Dižono. Altorinio paveikslo dešiniosios sąvaros detalė. Pilypo Narsiojo užsakymu sukūrė flamandų skulptorius Jokūbas Baerzietis, auksavo Merkelis Bruderlamas. „Šventieji". Iš kairės į dešinę: šv. Margarita, karališkosios šeimos šventasis, šv. Barbora ir šv. Judokas (*St Judoc*). 1391–1399 m. Dižono muziejus. *Scala* nuotr.

1. Paryžiaus Penkiolikos dvidešimtinių koplyčia (*Quinze-Vingts*). „Šv. Liudvikas". Portalo statula (detalė). Apie 1370 m. Panašių šv. Liudviko (1226–1270) XIII a. atvaizdų neišliko. Praėjus maždaug šimtmečiui po šventojo mirties iškaltas jo atvaizdas pakankamai pabrėžia šioje knygoje jo karaliavimo laikotarpio svarbą. Tiesą sakant, skulptorius perteikė tuometinio karaliaus Karolio V bruožus. Paryžius, Luvras. *Giraudon* nuotr.

2. Lano (*Laon*) katedra. Vidaus rytinis vaizdas. Pradėta statyti apie 1165 m., choras pastatytas galbūt po 1205 m. *Martin Hürlimann* nuotr.

3. Šv. Dionizo (*St Denis*) abatija netoli Paryžiaus. XIII a. deambulatorijaus vidaus pietvakarinis vaizdas. 1140–1144 m. Matyti spindulinio stiliaus trifora. *Bildarchiv Foto Marburg* nuotr.

4. Šv. Dionizo abatija netoli Paryžiaus. Dabartinės bažnyčios planas.

5. Lano katedra. Išorės pietvakarinis vaizdas. Apie 1190–1200 m. *Jean Roubier* nuotr.

6. Lano katedra. Planas. Pradėta statyti apie 1170 m., choras greičiausiai pastatytas po 1205 m.

7. Nuajono (*Noyon*) katedra. Planas. Pradėta statyti apie 1150 m.

8. Paryžiaus Dievo Motinos katedra (*Notre Dame de Paris*). Pirminis planas. 1163 m.

9. Fontenė (*Fontenay*) cistersų abatija. Vidaus rytinis vaizdas. Pradėta statyti 1139 m., pašventinta 1147 m. *Archives Photographiques* nuotr.

10. Puatjė (*Poitiers*) katedra. Vidaus rytinis vaizdas. Pradėta statyti 1162 m., užbaigta XIII a. *Bildarchiv Foto Marburg* nuotr.

11. Šartro (*Chartres*) katedra. Transepto šiaurinės atšakos vidaus šiaurrytinis vaizdas.

XIII a. pirmas ketvirtis. *Martin Hürlimann* nuotr.

12. Reimso (*Rheims*) katedra. Centrinės navos vidaus pietrytinis vaizdas. Pradėta statyti 1210 m. *Martin Hürlimann* nuotr.

13. Buržo (*Bourges*) katedra. Centrinės navos išorės pietrytinis vaizdas. Pradėta statyti 1195 m., choras užbaigtas 1218 m., nava – apie 1260 m. *Martin Hürlimann* nuotr.

14. Buržo katedra. Vidaus rytinis vaizdas. Pradėta statyti 1195 m. *Martin Hürlimann* nuotr.

15. Velso (*Wells*) katedra. Centrinės navos vidaus rytinis vaizdas. Apie 1200–1220 m. *Courtauld Institute of Art* nuotr.

16. Kenterberio (*Canterbury*) katedra. Choro rytinis galas, Švč. Trejybės koplyčia. Ši dalis pastatyta 1179–1184 m. *Martin Hürlimann* nuotr.

17. Linkolno (*Lincoln*) katedra. Centrinės navos vidaus rytinis vaizdas. Pradėta statyti apie 1225 m. *Martin Hürlimann* nuotr.

18. Solsberio (*Salisbury*) katedra. Centrinės navos vidaus rytinis vaizdas. Dabartinė bažnyčia pradėta statyti 1220 m. *Edwin Smith* nuotr.

19. Limburgo prie Lano (*Limburg-an-der-Lahn*) katedra. Centrinės navos vidaus rytinis vaizdas. Bažnyčia pradėta statyti apie 1220 m. *Helga Schmidt-Glassner* nuotr.

20. Tryro (*Trier*) Švč. Mergelės Marijos bažnyčia (*Liebfrauenkirche*). Choro vidaus vaizdas nuo transepto pietinės atšakos pusės. Bažnyčia pradėta statyti apie 1235 m. *Helga Schmidt-Glassner* nuotr.

21. Marburgo šv. Elzbietos bažnyčia. Centrinės navos vidaus vakarinis vaizdas. Bažnyčia pradėta statyti 1235 m. *Bildarchiv Foto Marburg* nuotr.

22. Toledo katedra. Vidaus vaizdas nuo liturginio choro pusės gilyn į presbiteriją. Bažnyčia pradėta statyti 1226 m. *Mas* nuotr.

23. Šv. Dionizo abatija. Vakarinis fasadas. Žemutinė dalis – apie 1137–1140 m., bokštai – po 1144 m., smailė – apie 1200 m. Iš *Chapuy* graviūros, 1832 m.

24. Šartro katedra. Vakarinio fasado centrinio portalo pietinio angokraščio figūros. XII a. vidurys. *Bildarchiv Foto Marburg* nuotr.

25. Šartro katedra. Transepto šiaurinės atšakos centrinio portalo rytinio angokraščio figūros. Iš kairės į dešinę: Melchizedekas, Abraomas ir Izaokas, Samuelis ir karalius Dovydas. Apie 1200–1210 m. *Martin Hürlimann* nuotr.

26. Sanliso (*Senlis*) katedra. Centrinio vakarinio portalo šiaurinio angokraščio figūros. Apie 1175 m. Gerokai restauruotos, galvos – XIX a. *Archives Photographiques* nuotr.

27. Reimso katedra. Transepto šiaurinės atšakos Paskutinio teismo portalo rytinio angokraščio figūros. Iš kairės į dešinę: šv. Andriejus ir šv. Petras. Apie 1220 m. *Bildarchiv Foto Marburg* nuotr.

28. Mikalojus Verdenietis. Klosternoiburgo (*Klosterneuburg*) altorius. 1181 m. „Išminčių pagarbinimas". Emalė, iš pradžių – ambonos arba sakyklos dalis. 20,5 × 16,5 cm. *Stiftsmuseum, Klosterneuburg* nuotr.

29. Amjeno (*Amiens*) katedra. Pietvakarinio portalo pietinio angokraščio figūros. „Viešpaties apreiškimas Švč. Mergelei Marijai". Apie 1225 m. *Martin Hürlimann* nuotr.

30. Reimso katedra. Centrinio vakarinio portalo šiaurinio angokraščio figūros. „Kristaus paaukojimas šventykloje". Apie 1230–1240 m. *Martin Hürlimann* nuotr.

31. Reimso katedra. „Šv. Juozapas" (detalė). Iš „Kristaus paaukojimo šventykloje". Apie 1240 m. *Martin Hürlimann* nuotr.

32. Reimso katedra. Centrinės navos kapitelis su lapija ir pasakiškomis pabaisomis. *Martin Hürlimann* nuotr.

33. Amjeno katedra. Vakarinis fasadas. Maždaug iki rožės aukščio užbaigtas 1236 m.,

bokštai – XIV a. antroje pusėje ir XV a. pradžioje. *Martin Hürlimann* nuotr.

34. Reimso katedra. Vakarinis fasadas. XIII a. antras ketvirtis. *Martin Hürlimann* nuotr.

35. „Šv. Jonas". Statulos iš Jorko (*York*) Švč. Mergelės Marijos abatijos fragmentas. Apie 1195 m. Jorkas, Pilies muziejus. *Warburg Institute* nuotr.

36. Velso katedra. Vakarinis fasadas. Pradėta statyti 1225 m. *A. F. Kersting* nuotr.

37. Velso katedra. Figūros virš centrinio vakarinio portalo. „Švč. Mergelės Marijos vainikavimas". Apie 1230 m. *Courtauld Institute or Art* nuotr.

38. Strasbūro (*Strasbourg*) katedra. Transepto pietinės atšakos vakarinio portalo timpanas. „Švč. Mergelės Marijos mirtis". Apie 1230 m. *Bildarchiv Foto Marburg* nuotr.

39. Bambergo katedra. „Švč. Mergelė Marija". Statula iš „Švč. M. Marijos apsilankymo" grupės (dabar – choro šoninėje navoje, pirmykštė vieta nežinoma). Apie 1230–1235 m. *Helga Schmidt-Glassner* nuotr.

40. Magdeburgo katedra. „Protingosios mergaitės". Rojaus portalas. Apie 1245 m. *Helga Schmidt-Glassner* nuotr.

41. Naumburgo katedra. „Nukryžiavimas". Įėjimas į chorą. Apie 1245 m. *Helga Schmidt-Glassner* nuotr.

42. Naumburgo katedra. „Grafas Ekhartas ir Uota". Vakarinio choro statulos. Apie 1245 m. *Helga Schmidt-Glassner* nuotr.

43. Naumburgo katedra. Vakarinis choras. *Helga Schmidt-Glassner* nuotr.

44. Naumburgo katedra. Lapija puoštas vakarinio choro kapitelis. *Helga Schmidt-Glassner* nuotr.

45. Burgo katedra. Pietinis transeptas. *La Portada del Sarmental.* Apie 1235 m. *Mas* nuotr.

46. Danijos karalienės Ingeborgos Psalmynas. Iki 1210 m. 30,5 × 20,5 cm. Šantiji (*Chantilly*), Kondė muziejus (*Musée Condé*). Ms (1695) f. 32 v. *Giraudon* nuotr.

47. Miuncheno Psalmynas. „Beatus" puslapis. Apie 1200 m. 27,5 × 18,8 cm. Miunchenas, Bavarijos valstybinė biblioteka. Cod. Lat. 835 f. 31 r.

48. Vilardas iš Onekūro (*Villard de Honnecourt*). Piešinys. Vaizduojamas tikriausiai karalius su dvariškiais. Apie 1220 m. 24 × 16 cm. Paryžius, Nacionalinė biblioteka. Ms Fr. 19093 f. 13 r.

49. Miuncheno Psalmynas. „Kristaus didybė". Apie 1200 m. 27,5×18,8 cm. Paryžius, Nacionalinė biblioteka. Ms Fr. 19093 f. 13 r.

50. Vestminsterio Psalmynas. „Kristaus didybė". Apie 1200 m. 23 × 16 cm. Londonas, Britų muziejus. Royal Ms 2 A. XXII. f. 14 r.

51. Roberto Lindsiečio (*de Lindeseye*) Psalmynas. „Nukryžiavimas". Iki 1222 m. 24 × 16 cm. Londonas, Antikvarų draugija. Ms 59 f. 35 v.

52. Blankos Kastilietės Psalmynas. „Nukryžiavimas" ir „Nuėmimas nuo kryžiaus", „Bažnyčia" ir „Sinagoga". Apie 1235 m. 28 × 20 cm. Paryžius, Arsenalo biblioteka. Ms 1186 f. 24.

53. Eimsberio (*Amesbury*) Psalmynas. „Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu ir donatorius". Apie 1240–1250 m. 30,5 × 21,6 cm. *All Souls College.* Ms Lat. 6 f. 4v. *Colour Centre Slides* nuotr.

54. Vilhelmas Breilsietis (*William de Brailes*). „Kristus eina vandeniu". Apie 1240–1260 m. 13,4 × 9,8 cm. Baltimorė (JAV), *Walters Art Gallery.* Ms W. 106 f. 20.

55. Matas Paryžietis. *Historia Anglorum* frontispisas. „Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu ir suklupęs dailininkas". Apie 1250 m. 35,6 × 23,8 cm. Londonas, Britų muziejus. Ms Royal 14 C VII f. 6 r.

56. Veingarteno (*Weingarten*) mišiolas. „Nukryžiavimas". Apie 1216 m. 29,2 ×

20,3 cm. Niujorkas, *Pierpoint Morgan Library*. Ms 710 f. 10 v.

57. Hildesheimo šv. Mykolo bažnyčia. Lubų tapyba. „Jesės medžio" detalė. Apie 1230–1240 m. *Bildarchiv Foto Marburg* nuotr.

58. Zesto (*Soest*) altorinis paveikslas. „Švč. Mergelė Marija", „Švč. Trejybė" ir „Šv. Jonas Evangelistas". Tempera, medis. Apie 1230–1240 m. 120 × 71 cm. Berlynas, Valstybinių muziejų Paveikslų galerija (Nr. 1216 B).

59. Noiverko (*Neuwerk*) vienuolyno Psalmynas, Goslaras. Evangelijos pagal Matą antraštinis lapas. „Išminčių pagarbinimas", „Šv. Juozapo sapnas" ir „Šv. Matas Evangelistas". Apie 1235–1240 m. 33,5 × 25 cm. Goslaras, Rotušės valstybinis rinkinys.

60. Šv. Dionizo abatija netoli Paryžiaus. Transepto šiaurinės atšakos vidaus vaizdas. Pradėta perstatyti 1231 m. *A. F. Kersting* nuotr.

61. Paryžiaus Dievo Motinos katedra. Transepto pietinės atšakos išorės vaizdas. Pradėta statyti 1258 m. *Martin Hürlimann* nuotr.

62. Paryžiaus Šventoji koplyčia (*Ste Chapelle*). Aukštutinės koplyčios vidaus rytinis vaizdas. 1243–1248 m. *Giraudon* nuotr.

63. Paryžiaus Šventoji koplyčia. Išorės pietvakarinis vaizdas. 1243–1248 m. *A. F. Kersting* nuotr.

64. Karkasono (*Carcasson*) šv. Nazaro katedra. Rytinio galo ir transepto šiaurinės atšakos galo vidaus vaizdas. Po 1269 m. *Jean Roubier* nuotr.

65. Trua (*Troyes*) šv. Urbono bažnyčia (*St Urbain*). Centrinės navos vidaus rytinis vaizdas. Bažnyčia įsteigta 1262 m. *Bildarchiv Foto Marburg* nuotr.

66. Trua šv. Urbono bažnyčia. Išorės pietrytinis vaizdas. Bažnyčia įsteigta 1262 m. *Bildarchiv Foto Marburg* nuotr.

67. Šv. Teobaldo bažnyčia (*St Thibault-en-Auxois*). Presbiterijos vidaus rytinis vaizdas. Apie 1300 m.

68. Kelno (*Köln*) katedra. Choro vidaus vaizdas. Pradėta statyti 1248 m., pašventinta 1322 m. *Helga Schmidt-Glassner* nuotr.

69. Strasbūro katedra. Centrinės navos vidaus rytinis vaizdas. Pradėta perstatyti apie 1245 m. *Helga Schmidt-Glassner* nuotr.

70. Strasbūro katedra. Fasado brėžinys B. Greičiausiai 1277 m. Iš Dehio *Geschichte der deutschen Kunst*, 1930.

71. Freiburgo (*Freiburg-im-Breisgau*) katedra. Vakarinis bokštas ir smailė. Apie 1330 m. *Helga Schmidt-Glassner* nuotr.

72. Zesto Pievų Švč. Mergelės Marijos bažnyčia (*Wiesenkirche*). Centrinės navos vidaus rytinis vaizdas. Pradėta statyti 1331 m. *Bildarchiv Foto Marburg* nuotr.

73. Londono Vestminsterio (*Westminster*) abatija. Transepto pietinės atšakos vidaus vaizdas. Po 1245 m. *National Monuments Record* nuotr.

74. Londono šv. Pauliaus Senoji katedra. Rytinio galo išorės vaizdas. Pradėta perstatyti 1258 m. Hollar graviūra iš Dugdale *History of St Paul's Cathedral*, 1658.

75. Ekseterio (*Exeter*) katedra. Centrinės navos vidaus rytinis vaizdas su skliautu. Pradėta perstatyti iki 1280 m., centrinė nava – XIV a. *Martin Hürlimann* nuotr.

76. Jorko vienuolyno bažnyčia. Centrinės navos vidaus vaizdas. Bažnyčia įsteigta 1291 m. *Walter Scott* nuotr.

77. Glosterio (*Gloucesrer*) katedra. Choro vidaus rytinis vaizdas. Pradėta statyti netrukus po 1330 m. *National Monuments Record* nuotr.

78. Leono katedra. Centrinės navos vidaus rytinis vaizdas. Pradėta perstatyti 1225 m. *Mas* nuotr.

79. Barselonos katedra. Centrinės navos vidaus rytinis vaizdas. Pradėta statyti 1298 m. *Mas* nuotr.

80. „Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu". Statula. Auksuotas sidabras, emalis. 1339 m. Aukštis – 69 cm. Paryžius, Luvras. *Giraudon* nuotr.

81. Paryžiaus Šventoji koplyčia. „Apaštalas" (statulos kopija). Apie 1243–1248 m.

82. Paryžiaus Dievo Motinos katedra. „Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu". Iš Šv. Anijono bažnyčios (*St Aignan*). Apie 1330 m. *Bildarchiv Foto Marburg* nuotr.

83. Šv. Dionizo abatija netoli Paryžiaus. Dagoberto I antkapis. Apie 1260 m. *Courtauld Institute of Art* nuotr.

84. Šv. Dionizo abatija netoli Paryžiaus. Akmeniniai gedėtojai ant Liudviko Prancūzo antkapio cokolio iš Ruajomono (*Royaumont*) abatijos. Apie 1260 m. *Bildarchiv Foto Marburg* nuotr.

85. Šv. Dionizo abatija netoli Paryžiaus. Pilypo IV Gražiojo galva. Atvaizdas užsakytas 1327 m. *Archives Photographiques* nuotr.

86. Sautvelo (*Southwell*) vienuolynas. Lapija puošti kapiteliai prie įėjimo į kapitulos salę. Apie 1295 m. *Edwin Smith* nuotr.

87. Londono Vestminsterio abatija. „Smilkantis angelas". Transepto pietinės atšakos vakarinis kampas. Greičiausiai apie XIII a. šeštas dešimtmetis. *Walter Scott* nuotr.

88. Londono Vestminsterio abatija. „Švč. Mergelė Marija". Iš „Viešpaties apreiškimo Švč. Mergelei Marijai". Kapitulos salė. Greičiausiai 1253 m. Vestminsterio dekano ir kapitulos maloningai suteikta nuotr.

89. Londono Vestminsterio abatija. Presbiterija. Edmundo Kuprotojo antkapis. 1296 m. *National Monuments Record* nuotr.

90. Glosterio katedra. Eduardo II antkapis su baldakimu iš akmens ir atvaizdu iš alebastro. Apie 1330–1335 m. *A. F. Kersting* nuotr.

91. Kelno katedra. Choras. „Šv. Matas". Statula. Greičiausiai prieš pat 1322 m. *Helga Schmidt-Glassner* nuotr.

92. Strasbūro katedra. „Pranašai". Statulos. Centrinio vakarinio portalo dešinysis angokraštis. Apie 1300 m. *Helga Schmidt-Glassner* nuotr.

93. Leono katedra. Vakarinis portalas *Portada del Virgen Blanca*. XIII a. antra pusė. *Mas* nuotr.

94. Burgo (*Burgos*) katedra. Arkivyskupo Gonsalo iš Hinochosos (*Gonzalo de Hinojosa*) antkapis. Greičiausiai apie 1327 m. *Mas* nuotr.

95. Šv. Liudviko Psalmynas. „Balaamas ir jo asilas". Tarp 1252 ir 1270 m. 21 × 14,5 cm. Paryžius, Nacionalinė biblioteka. Ms Lat. 10525 f. 39 v.

96. *La Somme le Roy*. Puslapyje vaizduojamas Nuolankumas, Puikybę simbolizuojantis Ahazijas, Nusidėjėlis ir Veidmainys. Turbūt apie 1290 m. Meistro Honorijaus (*Honoré*) dirbtuvė. 23,5 × 12,7 cm. Londonas, Britų muziejus. Ms Ex-Miller f. 97 v.

97. Valandų knyga. „Švč. Mergelės Marijos mirtis". Turbūt apie 1290 m. Meistro Honorijaus dirbtuvė. Niurnbergas, Miesto biblioteka. Solger in 4, no. 4 f. 22.

98. Belvilio (*Belleville*) brevijorius. Greičiausiai tarp 1323 ir 1326 m. Jono Mergelės (*Jean Pucelle*) dirbtuvė. 24 × 17 cm. Paryžius, Nacionalinė biblioteka. Ms Lat. 10483-4 f. 24 v.

99. Švelnusis Apreiškimas Jonui (*Douce Apocalypse*). „Šv. Jonas ir angelas". Greičiausiai apie 1270 m. 14,6 × 11,4 cm. Oksfordas, *Bodleyan Library*. Ms Douce 180 p. 33.

100. Londono Vestminsterio abatija. „Šv. Petras". Retabulo dalis. Greičiausiai XIII a. paskutinis ketvirtis. 48,3 × 15,2 cm. Tempera, medis. *Warburg Institute* nuotr.

101. Alfonso Psalmynas. „Keturios šventosios moterys". Greičiausiai prieš pat 1284 m.

24,1 × 16,5 cm. Londonas, Britų muziejus. Ms Add 24686 f. 3 r.

102. Karalienės Marijos Psalmynas. „Vestuvės Galilėjos Kanoje". Apie 1310 m. 27,5 × 17,3 cm. Londonas, Britų muziejus. Ms Royal 2B VII f. 168 v.

103. Joanos Evrietės (*Jeanne d'Evreux*) Valandų knyga. „Viešpaties apreiškimas Švč. Mergelei Marijai". Frontispisas su raide „D", atsklendžiančia karalienės Joanos Evrietės skaitinį. 1325–1328 m. Jono Mergelės dirbtuvė. 9 × 6 cm. Metropoliteno meno muziejus, Vienuolynų kolekcija, įsigyta 1954 m.

104. Piterboro (*Peterborough*) Psalmynas. „Beatus" puslapis. XIV a. pradžia. 30 × 19,3 cm. Briuselis, Karališkoji biblioteka. Ms 9961 – 2 f. 14.

105. Šv. Audomaro (*St Omer*) Psalmynas. „Beatus" puslapis. Greičiausiai apie 1330 m. 33,4 × 21,2 cm. Londonas, Britų muziejus. Ms Add 39810 f. 7.

106. Gorlestono Psalmynas. „Nukryžiavimas". Apie 1330 m. 37,5 × 23,5 cm. Londonas, Britų muziejus. Ms Ex-Dyson Perrins f. 7 r.

107. Klosternoiburgo (*Klosterneuburg*) altorius. „*Noli me tangere*". Tarp 1324 ir 1329 m. 119 × 108 cm. Tempera, medis. *Kunsthistorisches Museum (Wien)* nuotr.

108. Diptikas iš Kelno šv. Jurgio bažnyčios. „Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu" ir „Nukryžiavimas". Turbūt XIV a. antras ketvirtis. 49 × 34 cm. Tempera, medis. Berlynas, Valstybinių muziejų Paveikslų galerija.

109. Barselonos Pedralbeso vienuolynas. Ferero Basos (*Ferrer Bassa*) paveikslai Šv. Mykolo koplyčioje (*S. Miguel*). 1346 m. *Mas* nuotr.

110. Fosanovos (*Fossanova*) abatija. Centrinė nava nuo kryžmos pusės. Bažnyčia pašventinta 1208 m. *Mansell/Alinari* nuotr.

111. Orvieto katedra. Centrinės navos vidaus rytinis vaizdas. Pradėta statyti 1290 m. *Mansell/Alinari* nuotr.

112. Verčelio (*Vercelli*) šv. Andriejaus bažnyčia (*S. Andrea*). Centrinės navos vidaus rytinis vaizdas. Bažnyčia įsteigta 1219 m., pašventinta 1224 m. *Mansell/Alinari* nuotr.

113. Neapolio Švč. Merdelės Marijos Karalienės bažnyčia (*Sta Maria Donnaregina*). Vidaus vaizdas; matyti rytinis galas. Bažnyčia įsteigta 1307 m. *Courtauld Art Institute* nuotr.

114. Florencijos katedra. Kampanilė su išsikišusia smaile ir aštuonkampiu bokštu; pergamento brėžinys. Greičiausiai 1334–1340 m. Siena, Katedros muziejus (*Opera del Duomo*). *Grassi* nuotr.

115. Benediktas Antelamis (*Benedetto Antelami*). Parmos baptisterijos šiaurinis portalas. „Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu". XIII a. pradžia. *Mansell/Alinari* nuotr.

116. Mikalojus Pizietis (*Nicola Pisano*). Pizos baptisterijos sakykla. 1259–1260 m. *Mansell/Alinari* nuotr.

117. Mikalojus Pizietis. Pizos baptisterijos sakykla. „Išminčių pagarbinimas". Detalė. 1259–1260 m. 113 × 85 cm. *Mansell/Alinari* nuotr.

118. Jonas Pizietis (*Giovanni Pisano*). Pizos katedros sakykla. 1302–1310 m. *Mansell/Alinari* nuotr.

119. Mikalojus Pizietis (*Nicola Pisano*). „Apreiškimo Jonui Kristus". Detalė. Sienos katedros sakykla. 1265–1268 m. *Grassi* nuotr.

120. Sienos katedra. Vakarinis fasadas. Pradėta statyti greičiausiai 1284–1285 m., viršutinė dalis užbaigta ne anksčiau kaip 1376 m. *Mansell/Anderson* nuotr.

121. Jonas Pizietis (*Giovanni Pisano*). „Platonas". Iš Sienos katedros vakarinio fasado. Apie 1290 m. Siena, Katedros muziejus. *Grassi* nuotr.

122. Petras Oderizis (*Pietro Oderisi*). Popiežiaus Klemenso IV antkapinis paminklas. Viterbo šv. Pranciškaus bažnyčia. Apie 1271 m. *Mansell/Brogi* nuotr.

123. Arnulfas iš Kambijo (*Arnolfo di Cambio*). Kardinolo Vilhelmo iš Brė (*Guillaume de Braye*) antkapinis paminklas. Orvieto šv. Dominyko bažnyčia (*S. Domenico*). Atvaizdo galvos detalė. 1282 m. ar kiek vėliau. *Mansell/Alinari* nuotr.

124. Arnulfas iš Kambijo. „Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu". Iš Florencijos katedros. Apie 1300 m. Florencija, Katedros muziejus. *Mansell/Alinari* nuotr.

125. Tinas iš Kamaino (*Tino da Camaino*). „Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu". Orso antkapinis paminklas. 1320–1321 m. Florencija, *Palazzo del Bargello*. *Gabinetto Fotografico della Soprintendanza alle Gallerie* nuotr.

126. Jonas (*Giovanni*) ir Pačijas (*Paccio*) iš Florencijos. Sicilijos karaliaus Roberto Anžu paminklas. Neapolio šv. Klaros bažnyčia (*S. Chiara*). 1345 m. spalis (neužbaigtas). *Mansell/Anderson* nuotr.

127. Jonas iš Baldučijo (*Giovanni di Balduccio*). Šv. Petro Kankinio relikvijorius. Milano šv. Eustorgijaus bažnyčia (*St Eustorgio*). 1335–1339 m. *Mansell/Alinari* nuotr.

128. Pizos Erškėčių Švč. Mergelės Marijos bažnyčia (*Sta Maria della Spina*). Išorės pietvakarinis vaizdas. Apie 1330 m. *Scala* nuotr.

129. Orvieto katedra. Fasado projekto brėžinys pergamente (niekada neįgyvendintas). Greičiausiai prieš pat 1310 m. *Mansell/Alinari* nuotr.

130. Laurinas Maitanis (*Lorenzo Maitani*). „Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu". Orvieto katedros centrinis vakarinis portalas. Greičiausiai 1325–1330 m. *Mansell/Alinari* nuotr.

131. Orvieto katedra. Vakarinis fasadas. Pradėta statyti 1310 m. *Scala* nuotr.

132. Andriejus Pizietis (*Andrea Pisano*). Florencijos baptisterijos bronzinės durys. 1330–1336 m. *Mansell/Alinari* nuotr.

133. Andriejus Pizietis. Florencijos baptisterijos bronzinių durų detalė. „Šv. Jono Krikštytojo laidojimas". 1330–1336 m. *Mansell/Brogi* nuotr.

134. Šv. Pranciškaus Meistras. „Prakartėlės įrengimas Grečijo vietovėje". Asyžiaus šv. Pranciškaus Aukštutinė bažnyčia. Apie 1295 m. *Scala* nuotr.

135. Romos Keturių vainikuotųjų šventųjų bažnyčios (*SS. Quattro Coronati*) Šv. Silvestro koplyčia. „Kristaus didybė tarp apaštalų", žemiau – šv. Silvestro ir imperatoriaus Konstantino istorijos scenos. Koplyčia pašventinta 1246 m. *Mansell/Alinari* nuotr.

136. Asyžiaus šv. Pranciškaus Aukštutinė bažnyčia. „Izaoko aukojimas". XIII a. devintas dešimtmetis. *Mansell/Alinari* nuotr.

137. Izaoko Meistras. „Izaokas ir Ezavas". Asyžiaus šv. Pranciškaus Aukštutinė bažnyčia. Apie 1290 m. *Mansell/Alinari* nuotr.

138. Jokūbas Toritis (*Jacopo Torriti*). „Kristaus paaukojimas šventykloje". Romos Švč. Mergelės Marijos Didžioji bažnyčia. Apie 1296 m. *Mansell/Alinari* nuotr.

139. Petras Kavalinis (*Pietro Cavallini*). „Apaštalai". Iš „Paskutinio teismo". Romos šv. Cecilijos bažnyčia (*S. Cecilia*). Apie 1290 m. *Gabinetto Fotografico Nacionale, Roma* nuotr.

140. Paduvos Arenos koplyčia. Vidaus rytinis vaizdas. Bažnyčia įsteigta 1303 m., dekoruota greičiausiai apie 1313 m. *Mansell/Anderson* nuotr.

141. Džotas (*Giotto*). „Vestuvės Kanoje". Paduvos Arenos koplyčia. Greičiausiai tarp 1305 ir 1313 m. *Scala* nuotr.

142. Džotas. „Druzianos prikėlimas" (detalė). Florencijos šv. Kryžiaus bažnyčios Perucių (*Peruzzi*) koplyčia. Apie 1320 m. *Scala* nuotr.

143. Džotas. „Švč. Mergelės Marijos paaukojimas šventykloje". Paduvos Arenos koplyčia. Greičiausiai tarp 1305 ir 1313 m. *Mansell/Anderson* nuotr.

144. Džotas. „Druzianos prikėlimas" (detalė). Florencijos šv. Kryžiaus bažnyčios Perucių koplyčia. Apie 1320 m. *Mansell/Anderson* nuotr.

145. Dučijas (*Duccio*). „Šventieji ir angelai" (detalė). „*Maestà*" priekinės pusės dešinė. 1308–1311 m. Siena, Katedros muziejus. *Grassi* nuotr.

146. Dučijas. „Įžengimas į Jeruzalę". „*Maestà*" užpakalinės pusės panelis. 1308–1311 m. Siena, Katedros muziejus. *Grassi* nuotr.

147. Dučijas. „*Maestà*" užpakalinė pusė. 1308–1311 m. 411 × 273 cm. Siena, Katedros muziejus. *Grassi* nuotr.

148. Dučijas. „Pranciškonų Madona". Apie 1295 m. 23,5 × 16 cm. Sienos pinakoteka. *Mansell/Alinari* nuotr.

149. Simonas Martinis (*Simone Martini*). „*Maestà*". Freska. Siena, Visuomenės rūmai. 1315 m., autoriaus taisyta 1321 m. *Grassi* nuotr.

150. Simonas Martinis. Poliptikas. Iš Pizos šv. Kotrynos bažnyčios. 1319 m. Piza, Nacionalinis muziejus. *Mansell/Anderson* nuotr.

151. Simonas Martinis. Šv. Liudviko iš Tulūzos altorius. Apie 1317 m. Neapolis, Nacionalinė galerija. *Scala* nuotr.

152. Simonas Martinis. „Viešpaties apreiškimas Švč. Mergelei Marijai". 1333 m. 265 × 305 cm. Sienos katedrai tapyto altorinio paveikslo vidurinė dalis. Florencija, Uficių (*Ufizzi*) galerija.

153. Simonas Martinis. „Kristus grįžta pas savo gimdytojus". 1342 m. 49,5 × 35 cm. Liverpulis, *Walker Art Gallery*.

154. Simonas Martinis. „Šv. Martyno įšventinimas į riterius". Freska. Asyžiaus šv. Pranciškaus Žemutinė bažnyčia. Galbūt apie 1330 m. *Mansell/Alinari* nuotr.

155. Simonas Martinis. „Gvidoričijas iš Foljano (*Guidoriccio da Fogliano*)". Freska. Siena, Visuomenės rūmai. 1328 m. *Scala* nuotr.

156. Petras Lorencetis (*Pietro Lorenzetti*). „Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu ir šventaisiais". Areco parapijos bažnyčia. 1320 m. *Mansell/Alinari* nuotr.

157. Simonas Martinis. „*Salvator Mundi*". Freskos viršutinės dalies sinopija. Avinjono Domų Dievo Motinos katedros (*Notre Dame des Doms*) prieangis. Apie 1340–1344 m. *Archives Photographiques* nuotr.

158. Petras Lorencetis. „Nukryžiavimas". Asyžiaus šv. Pranciškaus Žemutinė bažnyčia. Apie 1330 m. *Mansell/Alinari* nuotr.

159. Petro Lorencečio sekėjas. „Paskutinė vakarienė". Freska. Asyžiaus šv. Pranciškaus Žemutinė bažnyčia. Greičiausiai XIII a. ketvirtas dešimtmetis.

160. Ambraziejus Lorencetis (*Ambrogio Lorenzetti*). „Gera valdžia mieste". Freska. Siena, Visuomenės rūmų Devyneto salė (*Sala del Nove*). 1338–1340 m. *Grassi* nuotr.

161. Ambraziejus Lorencetis. „Gera valdžia kaime". Freska. Siena, Visuomenės rūmų Devyneto salė. 1338–1340 m. *Grassi* nuotr.

162. Prahos katedra. Išorės pietvakarinis vaizdas. Bažnyčia įsteigta 1344 m. *Helga Schmidt-Glassner* nuotr.

163. Prahos katedra. Choro vidus. Bažnyčia įsteigta 1344 m., viršutinė dalis pastatyta XIV a. paskutiniame ketvirtyje. *Courtauld Institute of Art* nuotr.

164. Prahos katedra. Transepto pietinės atšakos prieangio skliautas. *Bildarchiv Foto Marburg* nuotr.

165. Prahos katedra. Karolio IV galva. Prahos katedros apsidės trifora. XIV a. paskutinis ketvirtis. *Helga Schmidt-Glassner* nuotr.

166. Bohemijos Meistras. „Glaco (*Glatz*) Madona". Apie 1350 m. 186 × 95 cm. Berlynas, Valstybinių muziejų Paveikslų galerija (Nr. 1624).

167–168. Karlšteino (*Karlstein*) pilis. Švč. Mergelės Marijos koplyčia. Relikvijų dovanojimo scenos ir dalis cokolio dekoro. Greičiausiai 1357 m. ar šiek tiek anksčiau.

169. Karlšteino pilis. Šv. Kryžiaus koplyčios vidaus vaizdas. Dekoruota 1357–1365 m. *Helga Schmidt-Glassner* nuotr.

170. Meistras Teodorikas (*Theodoric*). „Pranašas". Karlšteino pilies šv. Kryžiaus koplyčia. Matyti reljefiniai raštai – viena būdingų koplyčios dekoro ypatybių. Apie 1357–1367 m.

171. Acheno (*Aachen*) katedra. Choro vidaus rytinis vaizdas. Katedra pradėta statyti 1355 m. *Bildarchiv Foto Marburg* nuotr.

172. Jono Gerojo portretas. Iki 1364 m. 60 × 44 cm. Paryžius, Luvras. *Giraudon* nuotr.

173. Anžė (*Angers*) gobelenas. „Apreiškimas Jonui". 1375–1381 m. Anžė pilis. *Courtauld Institute of Art* nuotr.

174. Narbono dangalas (*Parement de Narbonne*). Tapytas šilkinis altoriaus dangalas. Detalė. Prieš pat 1377 m. Aukštis – 78 cm. Paryžius, Luvras. *Giraudon* nuotr.

175. Jono iš Stredos (*Johann von Neumarkt*) *Liber Viaticus*. Iki 1364 m. 43,5 × 31 cm. Praha, Nacionalinio muziejaus biblioteka. Ms. XIII A 12 f. 9.

176. Tršebono (*Wittingau*) Meistras. „Kristaus laidojimas". Iš Tršebono altoriaus. Greičiausiai XIV a. devintas dešimtmetis. 133 × 92 cm. Prahos nacionalinė galerija.

177. Avinjono (*Avignon*) Popiežių rūmai. Angelų bokšto (*Tour des Anges*) Tuniso kambario (*Camera Tunis*) vidaus vaizdas. Apie 1340 m. *Archives Photographiques* nuotr.

178. Florencijos Davancačių rūmai (*Palazzo Davanzati*). Miegamojo vidaus vaizdas. Apie 1395 m. *Mansell/Alinari* nuotr.

179. Londono Vestminsterio abatija. „Angelas". Iš „Paskutinio teismo". Kapitulos salės rytinės sienos tapybos detalė. Apie 1370 m. Plotis – apie 12 200 cm. Vestminsterio dekano ir kapitulos maloningai suteikta nuotr.

180. Bohunų (*Bohun*) Valandų knyga. Apie 1380 m. 16,8 × 11,5 cm. Oksfordas, *Bodleian Library*. Ms Auct. D. 4. 4. f 206 v.

181. Nežinomas dailininkas. Ričardo II portretas. Apie 1395 m. 214 × 110 cm. Vestminsterio dekano ir kapitulos maloningai suteikta nuotr.

182. Jonas Bandolis (*Jean Bandol*). Miniatiūra, įklijuota į Karolio V Bibliją ir vaizduojanti, kaip Jonas Vodetaras (*Jean de Vaudetar*) įteikia rankraštį Karoliui V. 1372 m. Haga, *Rijksmuseum, Meermanno–Westreenianum*. Ms 10 B 23, frontispisas.

183. Beri (*Berry*) kunigaikščio *Très Belles Heures* puslapis. „Jėzaus gimimas". Apie 1380–1390 m. 28 × 20 cm. Paryžius, Nacionalinė biblioteka. Ms N. Aqu. Lat. 3093 f. 42 r.

184. Karmelitų mišiolas. Inicialas. Apie 1395 m. Londonas, Britų muziejus. Ms Add. 2970-5 f. 68 v.

185. Mikalojus Sluteris (*Claus Sluter*). Burgundijos kunigaikščio Pilypo Narsiojo antkapis. Iš Šanmolio (*Champmol*) kartūzų vienuolyno netoli Dižono. Pradėtas kurti apie 1390 m., iki 1406 m. taip ir neužbaigtas. Dižono muziejus. *Giraudon* nuotr.

186. Londono Vestminsterio abatija. Eduardo III atvaizdas iš medžio. 1377 m. Kriptos muziejus. Vestminsterio dekano ir kapitulos maloningai suteikta nuotr.

187. Jonas iš Lježo (*Jean de Liège*). Pilypos iš Enò (*Hainaut*) atvaizdas iš balto marmu-

ro. Apie 1365–1367 m. Londono Vestminsterio abatija. Vestminsterio dekano ir kapitulos maloningai suteikta nuotr.

188. 1356 m. Aukso bulės antraštinis lapas. Apie 1390 m. nuorašas. 42 × 30 cm. Viena, Austrijos nacionalinė biblioteka. Cod. 338 f I r.

189. *Zebo da Firenze*'i priskiriama Valandų knyga. Apie 1405–1410 m. Londonas, Britų muziejus. Ms Add. 29433 f 20 r.

190. Niurnbergo šv. Sebaldo bažnyčia. Choro vidaus rytinis vaizdas. 1361–1379 m. *Deutscher Kunstverlag* nuotr.

191. Niurnbergo šv. Sebaldo bažnyčia. Išorės pietrytinis vaizdas. 1361–1379 m. *Bildarchiv Foto Marburg* nuotr.

192. Glosterio (*Gloucester*) katedra. Pietinio kluatrų apėjimo vaizdas. Perstatyti pradėta iki 1377 m. *Martin Hürlimann* nuotr.

193. Beri kunigaikščio *Très Riches Heures.* „Kristaus gundymas" su Meeno prie Jevro (*Mehun-sur-Yèvre*) pilimi. Apie 1415 m. 29 × 21 cm. Šantiji, Kondė muziejus. *Giraudon* nuotr.

194. Puatjė (*Poitiers*) Teisingumo rūmai. Didžiosios salės židinys. 1384–1386 m. *Archives Photographiques* nuotr.

195. Puatjė Teisingumo rūmai. „Burbono kunigaikštienė Joana (*Jeanne*)". Statula virš Didžiosios salės židinio, priskiriama Gvidonui iš Damarteno (*Guy de Dammartin*). Apie 1384–1386 m. *Bildarchiv Foto Marburg* nuotr.

196. Florencijos katedra. Išorės rytinis vaizdas. Pertvarkyta pagal naują projektą 1366–1368 m., kupolas užbaigtas XV a. *Mansell/Alinari* nuotr.

197. Sienos katedros baptisterijos fasadas. Brėžinys pergamente. Iki 1382 m. Siena, Katedros muziejus. *Mansell/Alinari* nuotr.

198. Milano katedra. Centrinės navos vidaus vaizdas nuo pietinės šoninės navos pusės. Pradėta statyti 1387 m. *A. F. Kersting* nuotr.

199. Ninas Pizietis (*Nino Pisano*). „Madona su Kūdikiu". Apie 1360 m. Florencijos Švč. Mergelės Marijos Naujoji bažnyčia (*Sta Maria Novella*). *Mansell/Alinari* nuotr.

200. Milano katedra. Choro vaizdas iš lauko. Katedra pradėta statyti 1387 m.

201. Boninas iš Kampionės (*Bonino da Campione*). Barnabo Viskončio (*Bernabo Visconti*) paminklas. Atvaizdas sukurtas iki 1363 m., sarkofagas greičiausiai vėlesnis. Milanas, Sforcų pilis (*Castello Sforzesco*).

202. Boninas iš Kampionės. Kansinjorijo iš Skalos (*Cansignorio della Scala*) paminklas. Užbaigtas apie 1374 m. Veronos Švč. Mergelės Marijos Senoji bažnyčia (*Sta Maria Antica*).

203. Jonas Benediktas Komietis (*Giovanni Benedetto da Como*). Blankos Savojietės Valandų knyga. „Stebuklas Kanoje". Tarp 1350 ir 1378 m. 19,3 × 12 cm. Miunchenas, Bavarijos valstybinė biblioteka. Ms 23215 f. 126 v.

204. Mykoliukas iš Bezoco (*Michelino da Besozzo*). Petro iš Kasteleto (*Pietro da Castelleto*) prakalba, pasakyta per Jono Galezijaus Viskončio (*Giangaleazzo Visconti*) laidotuves. 1403 m. 37,6 × 24,2 cm. Paryžius, Nacionalinė biblioteka. Ms. Cat. 5888 f. I.

205. Jonukas iš Grasių (*Giovannino dei Grassi*). Jono Galezijaus Viskončio Valandų knyga. „Bėgimas į Egiptą". Pradėta kurti apie 1380 m. 11 × 10,4 cm. Florencija, Nacionalinė biblioteka. Fondo Landau – Finaly n. 22. f. 25 v.

Rodyklė

Kursyvu rašomos užrašų po iliustracijomis nuorodos

MENO PASAULIS

Andrew Martindale. *Gotikos menas*
206 iliustracijos, 32 iš jų – spalvotos

Gotikos grožis įkūnytas didingose Paryžiaus Dievo Motinos, Šartro, Ruano, Solsberio, Linkolno katedrose, daugelyje kitų statinių ir juos puošiančių skulptūrų. Brandžiaisiais ir vėlyvaisiais Viduramžiais (1140–1400) Vakarų Europoje buvo sukurta ir nesuskaičiuojama daugybė puikių paveikslų, vitražų, rankraščių iliuminacijų, metalo dirbinių bei dekoratyvinių audinių. Apie visus šiuos didžius gotikos kūrinius rašo Andrew Martindale'as glaustoje studijoje, aprėpiančioje nepaprastai kūrybingą architektūros ir dailės istorijos laikotarpį.



Knyga išleista
Atviros Lietuvos fondui
parėmus

„Švietimas Lietuvos ateičiai" – tai projektas, atsiradęs sėkmingai sutapus Lietuvoje vykstančios švietimo reformos ir garsaus filantropo George'o Soroso veiklos pagrindinėms idėjoms bei siekiams. Jį įgyvendina Atviros Lietuvos fondas, bendradarbiaudamas su Švietimo ir mokslo ministerija.

Viršelyje
Šartro katedra
Šiaurinio portalo figūros
Apie 1200–1210 m.